HARMONIA & IMPROVISAÇÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas

violão • guitarra • baixo • teclado

I

7ª edição revisada

Almir Chediak

Lumiar Editora

GILBERTO GIL
"Uma didática ao mesmo tempo metódica e leve, séria e acessível, eficaz e simples"

GAL COSTA
"Estudar neste livro tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical"

JOÃO GILBERTO
"Almir Chediak nos deu uma escola — seu livro."

CAETANO VELOSO
"O que eu não tive de bandeja"

IVAN LINS
"Um trabalho realmente brilhante"

Paulo Moura — Como fazer e saber música é o que Almir Chediak nos ensina neste texto denso e variado.

Construções musicais urbanas numa exposição ao mesmo tempo didática e profunda. São aqui material proveitosíssimo — tanto para os que iniciam em harmonia como para os que buscam mergulhar no universo abrangente da criação e improvisação musical.

Gal Costa — *Harmonia e Improvisação*, além de ser o primeiro livro no gênero editado no Brasil, ensina também, de maneira inteligente e objetiva, os elementos básicos da música, proporcionando assim um aprendizado gradativo e conseqüentemente aberto a um número maior de estudantes.

Estou estudando por ele e tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical.

Djavan — A complexidade da teoria musical resulta em grande dificuldade para muita gente que quer aprender música.

Almir Chediak fez um estudo profundo do assunto e descobriu uma forma simples e objetiva de se aprender, tornando possível o acesso de todos à matéria. Este livro, além de original, é também o mais importante instrumento de que um músico formado ou em formação pode dispor. Aproveite...

Toquinho — Mais um trabalho de Almir Chediak. Este, entretanto, mais fundo, no gigantesco e mágico mundo da música.

Como músico, eu te agradeço, Almir. Mais uma fonte onde podemos beber a água da boa informação.

Ricardo Silveira — Penso que todo músico estudante ou profissional que deseje se aprofundar na área do improviso, deve, para estimular sua criatividade, conhecer bem as escalas, arpejos, formação de acordes, análise harmônica funcional, etc. Por tratar desses assuntos de maneira clara e objetiva *Harmonia e Improvisação* é o mapa da mina.

Wagner Tiso — Mais um trabalho sério e objetivo de Almir Chediak sobre harmonia aplicada à música popular.

Seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* já é usado pela minha escola "Música de Minas" em Belo Horizonte, e este segundo *Harmonia e Improvisação* também será.

O Almir está de parabéns e esperamos que continue trabalhando para aprimorar cada vez mais o nível do ensino da música em nosso país. Obrigado.

Herbert Vianna — O conhecimento teórico da relação das notas, tons e formação de acordes está chegando para mim de uma forma não acadêmica, ou seja depois do conhecimento prático. Mas nem por isso é menos útil. Talvez até o contrário: comparo isso à minha experiência universitária, em que várias vezes pensei quão útil seria o que aprendia em teoria se tivesse antes a prática. O "medo" da teoria some, tudo se torna mais simples.

O conhecimento contido neste livro é uma ferramenta de grande valor para que o músico descubra suas próprias "leis" harmônicas e torne sua música uma expressão verdadeiramente pessoal.

ALMIR CHEDIAK

HARMONIA & IMPROVISAÇÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas

violão • guitarra • baixo • teclado

I

- **elementos da música e formação dos acordes**
- **harmonia funcional (como harmonizar uma música através do estudo da análise funcional dos acordes)**
- **harmonia modal**
- **todas as escalas dos acordes**

- **A sistemática de cifra deste livro é adotada por professores, arranjadores, compositores e escolas de música com o propósito de unificar a cifra em nosso país.**
- **As harmonias das músicas inseridas neste livro, na sua maioria, foram revisadas pelos próprios autores.**

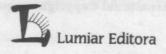
7ª edição revisada

Capa:
Bruno Liberati

Foto:
Frederico Mendes

Revisão de texto:
João Máximo

Diagramação e arte:
Robson Pires de Almeida

Composição:
J.D. Santos

LUMIAR EDITORA - Rua Elvira Machado, 15 - CEP: 22280 - 060
Tels.: (021) 541-4045 e 541-9149 - Fax: 275-6295 - Rio de Janeiro - Brasil

Impresso no Brasil

Agradeço aos compositores e editores que tão generosamente permitiram que suas músicas fossem harmonizadas e analisadas neste livro. O sentido didático do trabalho foi compreendido, possibilitando assim ao leitor a oportunidade de testar na prática toda a teoria aprendida. Agradeço, também, aos amigos e músicos das diversas áreas do ensino e da prática musical pelas opiniões e sugestões ou mesmo pelas revisões dos textos, colaborando para que *Harmonia e Improvisação* se tornasse realidade.

A
Antonio Carlos Jobim
Baden Powell
Carlos Lyra
Dorival Caymmi
João Donato
João Gilberto
Luís Bonfá
Nara Leão
Newton Mendonça
Roberto Menescal
Ronaldo Boscoli
Vinícius de Moraes.

Não só por terem sido grandes inovadores, mas também porque foi a partir deles que cresceu em mim o interesse pela música.

Quando ouvi *O amor, o sorriso e a flor,* segundo LP de João Gilberto, fiquei fascinado. Neste disco havia músicas de Tom, Caymmi, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Newton Mendonça e do próprio João, que solava ao violão *Um abraço no Bonfá.* Aprendi a cantar todas as músicas, mas o que eu queria, mesmo, era reproduzir de alguma maneira aqueles fantásticos sons. E optei pelo violão. Em pouco tempo já estava tocando um ritmo meio parecido com o do João. As harmonias, isto é, as seqüências dos acordes, mesmo quando tocadas sem a melodia, ficavam bonitas, com caminhos harmônicos diferentes. Eu chegava a compor outras músicas dentro da mesma harmonia.

O letrista Vinícius foi igualmente decisivo. Poeta erudito, em vez de rebuscar a canção popular com essa erudição, enriqueceu-a com letras inteligentes; de bom gosto, mas acima de tudo simples, tornando-se, assim, um letrista maior e o grande reabilitador da canção romântica.

A bossa nova foi o mais importante movimento da nossa música e teve fundamental função: acelerar o processo de conscientização, principalmente na harmonia. Tanto músicos como professores tiveram que estudar mais, descobrir novos acordes e novos caminhos harmônicos. Já não era mais possível anotar os acordes, por exemplo, de *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, de Tom e Newton Mendonça, apenas com as tradicionais posições de primeira, segunda, terceira e preparação, comumente usadas na época. A partir daí,

a única maneira prática de notação seria através da cifra, hoje sistema predominante na música popular para qualquer instrumento.

E graças também à bossa nova criou-se uma nova concepção rítmica, harmônica e poética que revolucionou a nossa música, tornando-a reconhecida, admirada, cantada e tocada pelo resto do mundo.

Harmonia Aplicada

O estudo da harmonia aplicada é mais objetivo e dá ao músico maiores condições de enfrentar a batalha do dia-a-dia.

Um estudante consciente não deve ficar restrito ao aprendizado do clássico ou do popular. O estudo da música deve transcender estas divisões, pois a música é uma só. Logo, por que não tocá-la abordando todo o universo musical?

As lacunas na estrutura do ensino, principalmente a ausência de uma metodologia para o estudo da música popular, levam o aluno a optar: ou estuda o clássico, que bem ou mal tem um programa de ensino, ou então o popular — na maioria das vezes transmitido de forma empírica sem fundamento teórico, com o aluno decorando músicas já prontas, sem as noções essenciais da autonomia para a liberdade criativa na elaboração dos acordes e sua progressão nas músicas. Quase todos os estudantes de música com os quais conversei sentem este problema, esta separação.

É uma pena, também, que num país como o nosso, com tantos compositores musicalmente ricos, suas composições sejam estudadas em tão poucas escolas tradicionais de música.

Em minhas pesquisas no campo da análise harmônica funcional, tenho tido a oportunidade de analisar inúmeras músicas estrangeiras e devo dizer, sinceramente, que a nossa música é sem dúvida a mais rica e criativa deste planeta.

O autor

Uma Escola

Almir Chediak nos deu uma escola — seu livro. Com muito trabalho, pesquisa e dedicação, criou uma maneira prática, correta e agradável de tocar violão.

Parabéns, *Almir Chei de Art Ainda. Almir Chei de Art* como Moreno Caetano Veloso chama.

João Gilberto

O que eu não tive de bandeja

Poucos têm contribuído tanto para o amadurecimento técnico do músico brasileiro quanto Almir Chediak. Eu, que sou um vizinho da música, tenho distribuído e recomendado o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular* a todos os meus amigos e conhecidos que lidam diretamente com a matéria musical. Estou seguro de que seria um vizinho bem mais chegado se, na minha primeira juventude (estou na quarta), tivesse tido contato com algo semelhante. Agora, este *Harmonia e Improvisação* deverá trazer para quem quer que queira se tornar um amante efetivo ou um profissional competente (ou ambos) da música, o que eu não tive de bandeja quando teria sido tão útil: uma mostra didaticamente estruturada do que já se consolidou até aqui através da prática como um saber indispensável para os que não querem ficar por fora do grau de sofisticação que a música "popular" atingiu. Para mim, que conheço Almir pessoalmente e que sou quase seu aluno (muita gente boa é: de criancinhas a Carlos Lyra ou mesmo Turíbio Santos), este livro é a oportunidade que outros terão de entrar em contato com a personalidade minuciosa e fantasista dele. Estudemos mais e façamos música com mais segurança. Um dia teremos que agradecer a Almir.

Caetano Veloso

Fácil e Objetivo

Foi muitíssimo agradável e estimulante a leitura do seu novo trabalho *Harmonia e Improvisação.*

Desde o nosso primeiro contato, através do seu *Dicionário de Acordes Cifrados*, tive uma impressão que agora se repete com mais força e definição. Me refiro a sua capacidade de criar métodos didáticos e ao mesmo tempo criativos. Estou muito impressionado com a beleza deste seu novo trabalho. Acredito que ele será muito bem-vindo à grande maioria dos músicos brasileiros. Sinto que o *Harmonia e Improvisação* vai mais "a fundo" do que seus trabalhos anteriores e ao mesmo tempo está mais "fácil e objetivo". Pela experiência que você vem adquirindo e mais a sua musicalidade, todas estas palavras serão desnecessárias já que o livro está aí pra todo mundo comprovar.

Desejo a mesma sorte e receptividade do *Dicionário* para este *Harmonia e Improvisação.*

Um forte abraço.

Egberto Gismonti

Obs.: Gostei muito da sua harmonia para o "Sonho", que mais uma vez mostra a sua personalidade musical.

Um exemplo

Almir Chediak preparou meticulosamente um novo caminho para o estudo do violão. Graças a sua paciência e agudo senso de organização didática, contaremos com um livro que abre as portas da percepção harmônica aos violonistas sem compartimentá-los em "clássicos" ou "populares". Trata-se de estudar música, sua leitura, interpretação, concepção. Desenvolver a visão do braço do instrumento (como o teclado para os pianistas) e a lógica musical em função dessa visão. Estimular o gosto do acompanhamento e da improvisação, sempre acompanhados pelos exercícios da análise, dedicação e consciência musical. O trabalho didático de Almir é um exemplo que deve ser seguido e multiplicado.

Não basta ao Brasil ter uma forte vocação musical graças às suas origens. É preciso desenvolver esse privilégio. E isso só é possível com um excelente ensino, como este em que Almir Chediak nos dá o exemplo.

Turíbio Santos

Novos ventos sopram

Aprender música no Brasil (democraticamente, é claro) nunca foi fácil. Poucas escolas, pouco material didático realmente confiável, poucos bons professores, ou seja, nada estimulante para um jovem desenvolver uma cultura musical ampla e arejada. Sempre ficou apenas a paixão pela música e a intuição como molas propulsoras dessas gerações de músicos e artistas.

O acesso à informação sempre foi difícil nessa área por razões as mais diversas, todas ligadas à realidade de um país que sempre esteve nas mãos de cabeças conservadoras.

Eu que consegui produzir boa parte de minha música porque tive, por sorte, o acesso aos ensinamentos de uma professora nada ortodoxa (Wilma Graça) e às harmonias originais de meus ídolos, sei o quanto foi importante beber do genuíno vinho e da boa água. Mas quem hoje pode? Respondo que agora novos ventos sopram, novas cabeças, novas mentalidades estão surgindo. E uma das mais importantes é a que aparece através do trabalho de Almir Chediak. Trabalho realmente brilhante. Meu Deus, se essa geração que aí está mergulhar nos livros do Almir, vamos produzir uma música popular ainda mais fértil e irresistível. Porque só com o conhecimento, como alicerce, é que a criatividade se multidireciona e o universo criativo do músico se amplia quase indefinidamente.

E Almir oferece a oportunidade de se adquirir facilmente esse conhecimento através de uma didática simples e objetiva. Com talento e inteligência. Graças a Deus.

Ivan Lins

2 × 0 Pro Almir

Depois do enorme sucesso obtido com o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* agora é a vez do *Harmonia e Improvisação* — o método que faltava ao músico brasileiro.

Almir Chediak, através de seu fino conhecimento musical e grande capacidade didática, apresenta em seu novo livro um programa de ensino que servirá igualmente a todos os estudantes de música.

O que eu acho mais incrível no *Harmonia e Improvisação* é o fato das informações nele contidas atenderem tanto a músicos amadores quanto aos profissionais mais competentes. Os violonistas e guitarristas são privilegiados com um capítulo à parte contendo um extenso programa de escalas e arpejos (em suas diferentes digitações) que são imprescindíveis para se conhecer bem o braço do instrumento.

Da teoria básica aos caminhos da improvisação, este livro vem estabelecer uma nova maneira de estudar e aprender como tocar e como fazer música.

Acredito que surgirá uma nova geração de instrumentistas com uma nova cabeça, estrutura e conhecimento musical graças à iniciativa desse grande autor que agora nos presenteia com *Harmonia e Improvisação* que eu considero ser o livro de cabeceira do músico brasileiro.

Toninho Horta

Toninho Horta

Tocando a Vida

Viva a música brasileira! Viva o músico brasileiro que mesmo sem escola ou sem bom instrumento, na base da pura intuição, conseguiu fazer da nossa música uma das mais interessantes desse planeta!

Para mim que sou autodidata do violão, que toco de ouvido, seus trabalhos são de um valor inestimável. Assim como eu, muitos instrumentistas, amadores e profissionais, tenho certeza dirão o mesmo.

A sua missão é muito importante, pois você como um amigo professor fica ao nosso lado, cifrando e decifrando a nossa santa ignorância musical, abrindo novos caminhos e mostrando assim que podemos ir bem mais longe.

Estudem este livro pra ficar vivo, ativo. É um bom motivo, renovador do prazer de tocar. Vamos tocando a vida.

Moraes Moreira

Um trabalho político e musical

O Brasil inicia-se na verdade com a comunicação de sua gente através da música. Música popular brasileira que foi resultado da pregação religiosa dos jesuítas através do uso das canções misturando-as aos tambores indígenas fabricando assim a nossa integração de país-continente, nação-emoção.

A música de nossos índios agora convertidos e retransmitindo as noções-emoções de um país novo fundamentaram nosso existir muito antes da chegada tão maravilhosa do molho do batuque negro dos escravos africanos agora também brasileiros.

Através deste livro Chediak, aliás como novo enciclopedista da revolução pacifista brasileira atual, faz um trabalho paralelo e complementar em sua profundidade e na longitudinal deste imenso processo que tem sua origem nesta nossa própria origem.

A padronização das cifras, o ensino didático tornado autônomo, efetivado em ação da auto-independência é de valor inestimável para nossa cultura por se fazer, é a marca registrada deste grande batalhador de todas as harmonias. Faz um trabalho político e musical. Pois possibilita em nível teórico e prático a criação da cultura do Brasil universal.

Jorge Mautner

O improviso ao alcance de todos

Este é o primeiro trabalho publicado no Brasil contendo aprofundados ensinamentos de técnica de improvisação. Até aqui, o conhecimento da matéria esteve restrito quase que a uma elite de músicos que estudaram fora do país ou que realizaram pesquisas — quase muito difíceis — em livros estrangeiros.

Neste livro, Almir Chediak teve a preocupação de não fundamentar conceitos de harmonia sem antes abordar aspectos dos elementos básicos da música, dando ao estudante de qualquer nível condições de acompanhar de forma progressiva tudo o que este livro se propõe a ensinar. Uma preocupação que tem em mente não só os menos experientes, mas também os eventuais músicos profissionais que, com pleno domínio da prática, ressentem-se do conhecimento teórico.

Uma das razões que levaram Almir Chediak a publicar trabalhos sobre harmonia em música popular foi, evidentemente, a falta de material didático em nosso país.

Acredito que Almir Chediak, ao propor a padronização da cifra em seu primeiro livro, *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, não imaginava que a resposta dos leitores fosse tão expressiva e imediata. Antes mesmo do seu lançamento, já era conhecido em todos os estados do Brasil através de reportagens, programas de rádio e televisão, pareceres de músicos e professores, divulgando não só aquele livro como também sua proposta de padronizar a cifra. Hoje, são centenas as escolas e profissionais que já aderiram a este sistema, fazendo-nos crer que já havia certa consciência da necessidade de se racionalizar a questão entre nós.

Este novo trabalho serve a todo e qualquer estudante de música, independente do instrumento que toque.

Harmonia e Improvisação é um trabalho dinâmico porque foge às regras gerais de um tratado de harmonia. E também porque faz com que o aluno ou candidato a músico entre diretamente numa especiali-

zação da maior importâcia, que é o improviso. Portanto, o aluno não fica à disposição das regras tradicionais, isto é, ele mesmo, por conta própria, começa a criar. A meu ver, este trabalho de Almir Chediak não só pode como deve ser adotado pelas universidades brasileiras, dando assim ensejo a que os jovens se iniciem nos domínios da música de um modo atual e dinâmico, sem que perca tempo (este, o tempo, um fator cada vez mais importante nos dias que correm).

Eu mesmo, com base em minhas próprias dificuldades (em minhas formação musical não dispus de trabalhos como este), recomendo sinceramente o livro que o leitor tem em mãos. Antes, tudo o que tínhamos eram tratados de harmonia como o do maestro Paulo Silva, por muito tempo uma espécie de bíblia para todos nós. Faltava, porém, a tais tratados, o dinamismo ligado à improvisação.

Em música, saber construir uma melodia imediatamente em cima de uma estrutura harmônica é trabalho para quem de fato penetrou na dinâmica da improvisação.

A iniciativa de Almir Chediak em criar a Editora Lumiar, voltada exclusivamente para projetos musicais (como a série de álbuns contendo as obras de compositores escolhidos, já a caminho), é valiosíssima. Posso adiantar que o primeiro álbum, dedicado ao extraordinário Caetano Veloso, a ser seguido por outros de alto nível, contendo harmonias corretas, a partir das gravações originais e revistas pelo próprio autor, será um sucesso. Almir é profundo conhecedor do assunto. Seu trabalho, basicamente, consiste em atualizar no Brasil — ou melhor, introduzir entre nós — o que já se faz há tempos no exterior, sem no entanto copiá-lo. Trata-se de estudar música como se faz em países mais adiantados, só que com sotaque brasileiro.

Severino Dias de Oliveira

Sivuca

Pareceres

Marcos Valle — É muito freqüente para nós compositores e músicos sermos indagados por pessoas como aprender música popular e saber qual o melhor e mais rápido caminho a fazê-lo. Confesso que nunca soube dar a resposta certa. Eu, por exemplo, aprendi música clássica antes de me dedicar à popular e por isso desconhecia o melhor método.

Agora tudo ficou fácil, fácil para responder aos indagadores e fácil para eles aprenderem.

Definitivamente este novo livro de Chediak é a solução. Não é necessário você já ter alguma noção teórica de música para aprender neste livro. Objetivo didático: ele vai desde os elementos básicos da música até o estudo de harmonia e improvisação.

Nara Leão — Pensei que o Almir tivesse esgotado sua capacidade de passar para os outros o seu saber, com seu *Dicionário de Acordes Cifrados.* E o que mais me impressionou é que este é ainda mais claro e objetivo, com soluções mais rápidas e precisas.

O capítulo de visualização dos intervalos no braço do violão (ou guitarra) é da maior importância. Eu mesma, fazendo os exercícios, pela primeira vez consegui decifrar os mistérios da simbologia dos acordes e tudo isso aconteceu em somente oito aulas. Para mim, que tento aprender o nome dos acordes há trinta anos, parece mentira. Enfim consegui!

Roberto Menescal — Vendo o trabalho novo do Almir, fiquei impressionado pela profundidade atingida por ele no sentido de ajudar a todos que queiram entrar no mundo da música ou mesmo os que já estão lá e que não tiveram a oportunidade do saber e só usaram a intuição.

A persistência do Chediak é impressionante só mesmo igualada à de Amyr Klink, que atravessou o Atlântico a remo. Nesse livro Almir também atravessou o oceano para chegar a esse resultado. Eu mesmo vou levar esse trabalho nas próximas férias para dar uma remexida nos meus conhecimentos e também na minha cabeça.

Erasmo Carlos — Para quem tem o dom de tocar de "ouvido" a tendência é aprender alguns acordes com algum amigo (no meu caso, Tim Maia me ensinou Mi maior, Lá maior e Ré maior), o resto do meu aprendizado foi completamente desorganizado, pois na época eu não contava com um professor, ao alcance da minha mão. Hoje isto seria possível através dos ensinamentos de Almir Chediak, que você conhece, esse artista mágico da harmonia funcional a serviço da música popular.

Agora, com licença, vou estudar, pois nunca é tarde para aprender. Obrigado, Almir.

Paulinho da Viola — Almir Chediak nos traz outra importante contribuição para o estudo e o conhecimento de dois aspectos da música (harmonia e improviso) que exigem maior atenção por parte daqueles que desejam aprofundar seus conhecimentos nessa área.

A música brasileira amadureceu e hoje é grande a expectativa que se tem em relação a ela em todo o mundo. São também indiscutíveis o talento e alto grau de criatividade e desenvolvimento técnico alcançado por alguns de nossos músicos, mas uma coisa é certa: muitos talentos se perdem ou não se desenvolvem plenamente por falta de melhor aprimoramento em bases teóricas.

Por isso este novo trabalho de Almir é da máxima importância. Acredito que ele será saudado entusiasticamente por amadores e profissionais como um dos mais importantes já feitos no Brasil.

Sérgio Ricardo — Acho importante o resultado do esforço empregado neste livro no sentido de esmiuçar a didática musical, não só para aquele que se inicia como para os iniciados em composição. Dado ao fato da arte no Brasil ser tão desprestigiada.

São raros os livros didáticos, principalmente na área popular. Esta abrangência somada à síntese é a grande qualidade deste trabalho. Através dele repasso o meu conhecimento musical e não raro esbarro em alguma coisa da qual já me esquecera e outras que desconhecia. Várias são as formas do aprendizado musical através do livro, e esta, sem querer estabelecer comparações, é de tal forma arquitetada que permite ao interessado um acompanhamento racional e claro, que me arrisco a dizer que seria dispensável a complementação de algum mestre.

Que os nossos talentos o descubram e o aproveitem bem.

Louvo o esforço e o fôlego da empreitada empreendida por Almir Chediak, dando a nossa música uma contribuição tão valiosa.

Vermelho (14 Bis) — Todos nós sabemos que o nosso povo é muito musical. Basta ver nas ruas, no carnaval, nos shows, em todo lugar. Temos grandes artistas em todas as áreas da música, desde a viola caipira à música "erudita", passando pelo rock, bossa-nova, choro, bandas de música do interior, até os artistas mais de "vanguarda". Nossa miscigenação musical é tão forte como a racial.

Infelizmente, no lado do ensino, ficamos muito a dever.

Por isso esse livro do Almir é tão importante, ao aplicar um conhecimento mais teórico da música a um lado prático mais específico para o violão — principalmente no que se refere à improvisação e análise de músicas populares conhecidas.

Gostei muito do seu cuidado em confirmar as harmonias originais com os próprios autores das músicas, o que valoriza mais ainda esse excelente trabalho.

Jaques Morelembaum — Segundo "gol de placa" do Almir, no jogo da clareza e objetividade, no campo da didática musical brasileira.

Recomendo *Harmonia e Improvisação* ao que se inicia na arte-ciência musical, pela simplicidade das definições, e também ao profissional que quer reorganizar ou pôr em dia seus conhecimentos.

Gostaria de salientar e importância para o improvisador do estudo da relação escala-acorde apresentada por Almir Chediak neste livro.

Parabéns, Almir.

Maurício Einhorn — A bossa nova foi ao meu ver o que de mais importante aconteceu nos últimos trinta anos com a música popular brasileira.

Harmonia e Improvisação, novo livro de Almir Chediak (que além de escritor de livros didáticos na área da música é também violonista, professor, compositor e musicólogo) trata de forma muito feliz assuntos ligados à música brasileira e de temas tipicamente bossa nova. Sinto-me confortável para sem sombra de dúvida opinar favoravelmente para os leitores deste trabalho. Sendo eu um músico instrumentista de harmônica de boca (gaita), autodidata e de conhecimentos musicais teóricos apenas preliminares ainda assim acho que a presente obra é de enorme proveito tanto para o aprendiz de violão, ou de música em geral quanto o leitor apenas curioso que quer enriquecer suas fontes de consulta.

Wilma Graça — Embora o livro seja basicamente voltado para o violão, que é o instrumento do autor, trata-se de um trabalho que nos oferece o maior apoio para qualquer consulta.

É realmente útil para todo tipo de estudante de música.

Almir, repetindo o que eu já disse antes, continuo aplaudindo "**mesmo**" a sua dedicação, a sua competência, decisão firme em legar para todos uma obra tão minuciosa e correta!

O sucesso será tão certo quanto o anterior.

Mauro Senise — Depois do seu excelente trabalho *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, Almir Chediak nos dá agora mais uma obra pioneira e da maior importância para a formação dos nossos músicos, carentes desse tipo de informação. Tais conhecimentos só eram possíveis de se obter através de difíceis estudos numa infinidade de livros estrangeiros.

Este trabalho dá ao músico condições de caminhar de uma forma consciente e objetiva sem que se tenha de perder a espontaneidade, tão comum, por excelência, no músico brasileiro. Ensina, também, como harmonizar uma música e o emprego das escalas dos acordes no improviso, que é exatamente o que todo o estudante de música consciente pretende realizar. Daí ser uma das obras mais importantes no campo do estudo da música.

Marcelo Kayath — É com grande prazer e satisfação que recebo mais este grande trabalho de Almir Chediak. Almir, que pela sua seriedade e competência ocupa uma posição de destaque no nosso meio musical, vem através deste livro preencher uma grande lacuna que infelizmente persistia até hoje. Este é um daqueles livros que ensinam tudo o que precisamos saber e que antes tinhamos que aprender por nós mesmos, visto as limitações dos livros tradicionais de teoria musical. Um grande livro para suprir uma grande necessidade: a de aprender música de uma maneira correta, mas ao mesmo tempo direta e objetiva. Obrigado, Almir!

Assunto tratados em "Harmonia e Improvisação"

Volume I

Parte 1: Elementos básicos da música.

Parte 2: Noções de estrutura dos acordes, tipos de modulação, harmonia modal e fundamentos da harmonia funcional.

Parte 3: Estudo dos intervalos usados em cifra e aplicação prática desses intervalos na formação e reconhecimento dos acordes.

Parte 4: Progressões dos acordes, marchas harmônicas modulantes, músicas harmonizadas e analisadas. Traz também uma série de músicas apenas harmonizadas para serem analisadas e tendo no final as respostas.

Parte 5: Todas as escalas dos acordes aplicadas ao estudo da improvisação e no enriquecimento harmônico.

Volume II

Parte 1: Apresentação dos acordes em posições mais usadas, agrupados segundo suas escalas e representados por seus símbolos (cifras), sua notação em pauta e a representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra.

Parte 2: Escalas e arpejos dos acordes com representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra. Mostra-se como associar o desenho das escalas com os acordes. E ainda os desenhos básicos das escalas associadas aos principais clichês harmônicos.

Parte 3: Músicas populares harmonizadas e analisadas, complementando assim o estudo da análise funcional dos acordes.

ÍNDICE

Agradecimento 3

Dedicatória 4 e 5

Introdução 5

Prefácio 6 a 15

Pareceres 16, 17 e 18

Assuntos tratados em *Harmonia e Improvisação* 19

PARTE 1

Elementos da Música, Convenções Gráficas e Sinais Usados

I – Música 41

a) Melodia
b) Ritmo
c) Harmonia

II – Formação dos sons 41

III – Propriedades físicas dos sons 41

a) Altura
b) Intensidade
c) Timbre 42

IV – Série harmônica 42

V – Representação gráfica do braço do violão ou guitarra 43

VI – Representação gráfica do pentagrama ou pauta musical, linhas suplementares e clave 43

a) Pentagrama ou pauta musical
b) Linhas e espaços suplementares 44
c) Clave

1) Clave de Sol
2) Clave de Fá
3) Clave de Dó 45

VII – Notação musical 46

VIII – Cordas soltas do violão ou guitarra anotadas na pauta 47

IX – Extensão ou tessitura 47

X – Figuras e valores das notas e pausas 48

XI – Ligadura e ponto de aumento 49

a) Ligadura
b) Ponto de aumento

XII – Compasso 50

XIII – Como identificar o compasso de uma música 52

XIV – Compasso simples 53

XV – Compasso composto 53

XVI – Compasso correspondente 54

XVII – Barra de compasso 55

a) Simples
b) Dupla
c) Final

XVIII – Sinais de repetição 55

a) Sinal de repetição " /. "
b) Sinal de repetição " ⁒ " 56
c) Ritornello ‖: :‖
d) Sinal de 1ª e 2ª vez
e) Da capo
f) Fine
g) Dal signo "Dal ⊕ " 57
h) Sinal de salto " 𝄋 "
i) Fade out

XIX – Intervalo, tom e semitom 57

a) Intervalo
b) Semitom
c) Tom
d) Intervalo de tom e semitom mostrados no teclado do piano e no braço do violão ou guitarra 58

XX – Acidentes musicais 59

a) Sustenido (#)
b) Bemol (b)
c) Sustenidos e bemóis no teclado do piano e na escala do braço do violão
d) Dobrado-sustenido (𝄪) 60
e) Dobrado-bemol (bb)
f) Bequadro (♮)

XXI – Notas do piano na pauta 60

a) Notas naturais
b) Notas alteradas 61

XXII – Notas do violão na pauta 62

XXIII – Escala **63**

a) Exemplo de escala maior em Dó (escala modelo), no teclado do piano e no braço do violão
b) Formação da escala de Fá maior e Sol maior no piano **64**
c) Formação da escala de Ré maior e Mi maior no violão **65**

XXIV – Sustenidos e bemóis encontrados nas tonalidades maiores e menores pelo ciclo das quintas **65**

a) Sustenidos b) Bemóis **66**

XXV – Armadura de clave **66**

a) Armadura de sustenidos b) Armadura de bemóis

XXVI – Classificação dos intervalos **67**

a) Escala maior com seus graus e intervalos (maiores e justos) formada a partir da tônica
b) Intervalos menores, diminutos e aumentados
c) Intervalos: ascendente e descendente, melódico e harmônico, simples e composto, natural e invertido **68**

1) Ascendente
2) Descendentes
3) Melódico
4) Harmônico
5) Simples **69**
6) Composto

d) Intervalo natural
e) Intervalo invertido
f) Intervalos enarmônicos **70**

XXVII – Formação da escala menor natural **71**

a) Escala de Lá menor natural com seus graus e intervalos formados a partir da tônica
b) Escalas relativas

PARTE 2

Cifragem, Noções de Estrutura, Análise Funcional dos Acordes e Harmonia Modal

I – Acorde e acorde arpejado **75**

a) Acorde b) Acorde arpejado

II – Cifra

a) Quadro dos intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes **76**
b) O que a cifra estabelece **77**

1) Tipo dos acordes
2) Eventuais alterações
3) A inversão do acorde

c) O que a cifra não estabelece **78**

1) A posição do acorde
2) A ordem vertical ou horizontal
3) Dobramentos e supressões de notas no acorde

III – Formação do acorde 79

a) Tríade

1) Formação da tríade maior
2) Formação da tríade menor 80
3) Formação da tríade diminuta
4) Formação da tríade aumentada

b) Tétrade 81

c) Tétrade com nota acrescentada

IV – Acorde no seu estado fundamental 82

V – Acorde invertido 82

a) Acorde maior e menor na primeira inversão (terça no baixo)
b) Acorde maior e menor na segunda inversão (quinta no baixo)
c) Acorde com sétima na terceira inversão (sétima no baixo)

VI – Tonalidade, tom e categoria dos acordes 84

A) Tonalidade e tom

a) Tonalidade
b) Tom

B) Categoria dos acordes

a) Categoria maior
b) Categoria menor
c) Categoria de acorde de sétima da dominante
d) Categoria de acorde de sétima diminuta 85

VII – Trítono e suas resoluções 87

a) Trítono
b) Resolução do trítono na preparação V7 ⌒ I 88
c) Resolução do trítono na preparação SubV7 ⌒ I
d) Resolução do trítono no acorde de sétima diminuta 89

1) Quadro dos acordes diminutos equivalentes e sua relação com os acordes de sétima da dominante com a nona menor 90
2) Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuta 91

VIII – Função tonal ou harmônica dos acordes 91

a) Função tônica
b) Função dominante
c) Função subdominante

IX – Qualidade funcional dos acordes 92

X – Tríades e tétrades diatônicas formadas sobre os graus da escala maior

a) Tríades diatônicas
b) Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala de Dó maior
c) Tétrades diatônicas 93
d) Tétrades diatônicas ou acordes de sétima construídos sobre cada uma das notas da escala de Dó maior

XI – Acordes não diatônicos

XII – Acordes diatônicos na tonalidade menor 94

a) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor harmônica
b) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor natural
c) Diferença da escala melódica clássica para a escala melódica real 95
d) Tétrades diatônicas à escala melódica

XIII – Quadro mostrando as funções harmônicas e os graus que representam os acordes diatônicos das tonalidades maiores e menores 96

XIV – Quadro com a seleção dos acordes mais usados 96

XV – Acordes subdominante menor 97

XVI – Acorde de empréstimo modal 97

XVII – Preparação do I grau 98

a) Preparação V7 I (dominante primário)
b) Preparação SubV7 I (SubV7 primário)
c) Preparação VII° I
d) Preparação VIIm7(b5) I

XVIII – Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar) 99

a) Dominante secundário
b) Dominante auxiliar
c) SubV7 secundário

XIX – II cadencial primário, secundário e auxiliar 100

XX – Sinalização analítica 100

a) Resolução V7 I
b) Resolução SubV7 I 101
c) II cadencial primário
d) II cadencial secundário e auxiliar
e) II cadencial do SubV7
f) Acorde com função dupla 102

XXI – Classificação dos acordes diminutos 102

a) Diminuto ascendente
b) Diminuto descendente
c) Diminuto auxiliar 103

XXII – Diminuto de passagem 103

1) Exemplo de diminuta de passagem ascendente
2) Diminuto de passagem descendente
3) Progressões de acordes contendo diminuto auxiliar, de aproximação e de passagem ascendente e descendente 104

XXIII – Resolução deceptiva 104

XXIV – Acorde V_4^7 105

XXV – Resolução passageira 106

XXVI – Tonalidade secundária ou do momento (passageira) 106

XVII – Resolução final 106

XVIII – Dominantes, II V's, SubV's e II SubV's estendidos 107

a) Dominantes estendidos
b) II V's estendidos
c) SubV's estendidos
d) II SubV's estendidos 108

XXIX – Acordes interpolados 108

XXX – Cifra analítica no II cadencial secundário diatônico 108

XXXI – Quadro de situações em que se deve ou não usar o número sobre os acordes na análise harmônica 109

XXXII – Cadência harmônica 109

a) Cadência perfeita
b) Cadência imperfeita 110
c) Cadência plagal
d) Meia cadência
e) Cadência deceptiva ou interrompida
   1) Diatônica
   2) Modulante 111

XXXIII – Resolução direta e indireta no acorde de sétima da dominante 111

a) Resolução direta
b) Resolução indireta

XXXIV – Acordes de sétima da dominante sem função dominante 111

a) Acorde de função especial, não dominante 112
   1) bVII7
   2) VII7
   3) I7 e IV7
   4) II7 e bVI7 113
   5) Quadro mostrando os acordes de função especial, não dominante com as respectivas funções e escalas
b) Acordes de sétima da dominante "resolvidos" deceptivamente
   1) Dominantes secundários 114
   2) Dominantes substitutos (SubV7)
   3) Dominantes e SubV7 estendidos 115
   4) Dominantes de função especial
   5) II V's adjacentes 116
c) Acordes diatônicos cromaticamente alterados

XXXV – Modulação 116

A) Direta 117
B) Modulação por acorde comum ou pivô 118
1) Modulação por acorde comum, diatônico em ambas as tonalidades
2) Modulação por acorde comum não diatônico em uma ou ambas as tonalidades
a) Por acorde de empréstimo modal
b) Por dominante secundário
c) Por dominante substituto
d) Por #IVm7(b5)
e) Por acorde diminuto
C) Modulação transicional ou marcha harmônica modulante 119

XXXVI – Harmonia modal 120

1) Modo 120
A) Naturais
a) Os modos com nomes gregos (formados pelas sete notas naturais)
b) Os modos pentatônicos (cinco notas naturais)
B) Folclóricos 121
C) Sintéticos

2) Ocorrências no modalismo 121
a) Puro
b) Misto

3) Acordes diatônicos aos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio 125 eólio e lócrio 121
A) Modo Iônico
B) Modo Dórico 122
a) Tríades
b) Tétrades
C) Modo Frígio 123
a) Tríades
b) Tétrades
D) Modo Lídio
a) Tríades
b) Tétrades
E) Modo Mixolídio 124
a) Tríades
b) Tétrades
F) Modo Eólio
a) Tríades
b) Tétrades
G) Modo Lócrio 125
a) Tríades
b) Tétrades

4) Exemplos de músicas populares em alguns modos 125
a) Modo iônico
b) Modo dórico
c) Modo mixolídio 126
d) Modo eólio 127
e) Modo lídio b7

XXXVII – Exercícios (escreva nos parenteses as cifras correspondentes aos graus e tonalidades indicados

PARTE 3

Formação dos Acordes Através da Visualização dos Intervalos no Braço do Violão ou Guitarra

I – Intervalos no braço do violão ou guitarra 135

a) Gráfico dos intervalos no braço do violão ou guitarra, com a fundamental do acorde ou tônica da escala nas diversas cordas

b) Disco representando o braço do violão 137

c) Simbologia usada nos gráficos 138

d) Sinais usados em cifra 138

II – Exercícios para identificar e formar acordes tomando como base os intervalos visualizados no braço do violão ou guitarra 139

a) Acorde no seu estado fundamental com o baixo na sexta, quinta e quarta corda

1) Visualização dos intervalos, tomando como base a fundamental na sexta corda
2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda 141
3) Visualização dos acordes invertidos, tomando como base a fundamental na quinta corda 147
4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quinta corda 148
5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda 155
6) Visualização dos intervalos tomando como base a quarta corda 156
7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda 157
8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda 162

b) Acordes invertidos tomando como base a fundamental na terceira, segunda e primeira cordas 164

1) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na terceira corda
2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda 165
3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na segunda corda 167
4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda 168
5) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na primeira corda 169
6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos, tomando como base a fundamental na primeira corda

III – Respostas dos exercícios de como identificar os acordes 171

PARTE 4

Graus Visualizados no Braço do Violão ou Guitarra, Progressões de Acordes, Marchas Harmônicas Modulantes e Músicas Harmonizadas e Analisadas

I – Visualização dos graus no braço do violão ou guitarra **181**

a) Gráfico que permite a visualização dos graus da escala no braço do violão ou guitarra, tomando como referência a tônica da escala

b) Aplicação prática tomando como base a fundamental na sexta, quinta e quarta corda

II – Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos às tonalidades maiores e menores, usando-se as cifras, sinalizações analíticas e músicas harmonizadas e analisadas **183**

A) Tonalidade maior **183**
1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos
2) Progressões harmônicas contendo dominantes individuais secundários **185**
3) Progressões harmônicas contendo II cadencial secundário
4) Progressões harmônicas contendo SubV7 **186**
5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial **187**
6) Progressões harmônicas contendo SubV7's estendidos
7) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos
8) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos **188**
9) Análise harmônica de músicas populares na tonalidade maior **189**

- SERAFIM E SEUS FILHOS – Tom de Sol maior • Dominante primário *V7 I* e dominante secundário para o IV grau *V7/IV* • Diminuto ascendente #IV° • Clichê harmônico *I IV V7 I* **189**
- ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Clichê harmônico *I IV V7 I* • Diminuto ascendente *#IV°* • Resolução deceptiva *(V7)* **191**
- SAMBA DA BENÇÃO – Tom de Ré maior • Dominante primário *V7 I* • Clichê harmônico *I/3ª bIII° IIm7 V7 I* • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII°* • II V7 primário *IIm7 V7 I* • Acorde invertido *I6/3ª* **192**
- KID CAVAQUINHO – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário e estendido • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* **193**
- PALCO – Tom de Mi maior • Resolução deceptiva *(V7)* • Clichê harmônico *I IIm7 IIIm7 IV V7 VIm7* **194**
- POMBO CORREIO – Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva *(V7)* **196**
- MEU EGO – Tom de Dó maior • Dominante substituto primário *SubV7/I* e secundário *SubV7/II* • Resolução deceptiva do dominante substituto primário *(SubV7/I)* • Clichê harmônico *IIIm7 SubV7/II IIm7 (SubV7)* • IIIm7 como acorde inicial **198**

- MEU ERRO – Tom de Lá maior • Clichê harmônico *I IIIm IV IVm I* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm* **199**
- VAMOS FUGIR – Tom de Lá maior • Resolução deceptiva do dominante primário *(V7)* **200**
- ESTE TEU OLHAR – Tom de Fá maior • II V7 primário • Dominante secundário *V7/II V7/V (V7/VI)* • Diminuto de passagem ascendente para o II e III graus *#I° #II°* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva *(V7/IV)* e (V7) • Clichê harmônico *G7(13) G7(b13) Gm7 C7(b9)* • Diminuto descendente para o II grau *bIII°* **202**
- PENAS DO TIÊ – Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Diminuto de passagem ascendente e descendente • Acorde invertido *I/3ª* **203**
- BIM BOM – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • IIm7 como acorde inicial • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm7* **204**
- NOS BAILES DA VIDA – Tom de Ré maior • Dominante primário • Ausência de dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bVII* • I grau com notas de passagem • I4 **204**
- LANÇA PERFUME – Tom de Ré maior • II V7 primário • Resolução deceptiva *(V7)* • Modulação direta terça menor ascendente **206**
- EU SEI QUE VOU TE AMAR – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente, descendente e auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6 bVII7M bVI7M* • Resolução deceptiva *(V7) (V7/II)* • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6/Bb • Acorde invertido **207**
- COMO DOIS E DOIS – Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário *V7/IV V7/V* e *V7/VI* • Dominante estendido • Resolução deceptiva *(V7/VI)* • Dominante ascendente *#IV°* **208**
- MORENA FLOR – Tom de Ré maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente *#IV°* • Acorde invertido **209**
- MADALENA – Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII7M* • Resolução deceptiva • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente • Modulação direta meio tom descendente a partir do segundo tom • II SubV7 primário • Acorde invertido **210**
- ONDE ANDA VOCÊ – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto *SubV7* estendido. • Resolução deceptiva *(V7) (V7/bIII)* • Clichê harmônico *I V7/II IIm7 V7 I* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* **212**
- PAISAGEM DA JANELA – Tom de Dó maior • Dominante primário • Resolução deceptiva *(V7)* • Clichê harmônico *I IIIm7 VIm7 IIIm7 IV V7* **213**

- ATÉ QUEM SABE – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • [A7(b9) = V7/II] disfarçado em Bbm6 • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde de empréstimo modal AEM • Dominante secundário *V7/II V7/III V7/IV V7/V* 216
- SURPRESA – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M Vm7 bVII7* • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 217
- QUE MARAVILHA – Tom de Dó maior • II V7 primário • Resolução deceptiva *(V7)* • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII7M bVII7M* • Clichê harmônico *I IIm IIIm IV* e *I VIm IIm V7 I* 218
- O BÊBADO E O EQUILIBRISTA – Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Dominante substituto secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bVII* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido 219
- MINHA VOZ, MINHA VIDA – Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/III* e *SubV7/IV* • Resolução dominante *V7/V* com acorde interpolado *IIm7* • Acorde invertido 222
- NASCENTE – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • II V7 estendido • Resolução deceptiva • Acorde invertido 223
- PEDAÇO DE MIM – Tom de Sol maior • Ausência de dominante primário • Dominante auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M bVI7M(#5) bVI6 bVI7 bVI/5ª bVII7* • [F7(b9)/A = bVII7] disfarçado em A° • Resolução deceptiva *(V7/7ª/V)* • Acorde invertido 224
- VOCÊ E EU – Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente e descendente • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* 225
- LÁ VÈM O BRASIL DESCENDO A LADEIRA – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM • [A7($^{b9}_{13}$) = (V7)] disfarçado em Bb°(b13) • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 226
- PAPEL MARCHÉ – Tom de Dó maior • IV7M como acorde inicial • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto primário *SubV7* • Dominante estendido • Resolução dominante *V7* com acorde interpolado *SubV7* • VIm(7M) • Acorde invertido 227
- PFCADO ORIGINAL – Tom de Dó maior • VIm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • SubV7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Modulação direta terça menor descendente • Resolução com acorde interpolado 228

- VITORIOSA – Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *Im7* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido 230
- CORAÇÃO DE ESTUDANTE – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva *(V7)* • Resolução dominante *V7/VI* com acorde interpolado *Bb/D* • I7 • Acorde invertido 232
- TROCANDO EM MIÚDOS – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) para o tom paralelo • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente a partir do segundo tom • [$G7(^{b9}_{b13})$ = V7] disfarçado em Abm6 • Resolução deceptiva • Acorde invertido 234
- PRA SER MULHER – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* • Dominante substituto estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Diminuto ascendente *#I°* • [$G7(^{b9}_{b13})$ = V7] disfarçado em Ab°(b13) • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 • [$A7(^{b9}_{b13})$ = V7] disfarçado em Bbm6 • Acorde invertido 238
- SEM VOCÊ – Tom de Lá maior • II cadencial primário, secundário e auxiliar • Dominante substituto secundário *SubV7/II* • Acorde de empréstimo modal AEM *bVI* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Resolução deceptiva • Acorde invertido 241
- TELHADO DE VIDA – Tom de Ré menor/maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* e *SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • [C#7(b9) = V7/III] disfarçado em Ab° • [F#7(b9) = V7/III] disfarçado em G° • [B7(b9) = V7/II] disfarçado em F#° • Diminuto ascendente *#IV°* • #IVm7(b5) • Acorde invertido 244

B) Tonalidade menor 246
1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos
2) Progressões harmônicas contendo os dominantes individuais secundários 247
3) Progressões harmônicas contendo o II cadencial secundário
4) Progressões harmônicas contendo SubV7 248
5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial
6) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos
7) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos 249
8) Progressões com os acordes complementares AEM *bII7M* e *bVII7M* na tonalidade maior e menor 250
9) Análise harmônica de músicas populares na tonalidade menor 250

- VALSINHA – Tom de Lá menor • Dominante primário *V7 ⌒ Im* e secundário para o IV e V graus *V7/IV V7/V* • [E7(b9) = V7] disfarçado em F° • Acorde invertido 250

- COMO DIZIA O POETA – Tom de Lá menor • II V7 primário • Dominante secundário *V7/IV V7/bIII V7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IV/3ª* • Modulação por acorde comum (diatônico) quarta justa ascendente • Acorde invertido **252**
- JOÃO E MARIA – Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bII6* • Resolução deceptiva *(V/3ª)* e *(SubV7/V)* • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Acorde invertido **254**
- EXPLODE CORAÇÃO – Tom de Sol menor • II V7 primário e secundário • Im e IVm com notas de passagem *Im Im(7M) Im7 Im6 IVm IVm(7M) IVm7 IVm6 IVm7* **256**
- MANHÃ DE CARNAVAL – Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • II SubV7 primário *IIm7 SubV7 Im* • Resolução deceptiva *(V7/bVI)* • Acorde invertido **257**
- O RANCHO DA GIOABADA – Tom de Mi menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII*^{o} • I grau com notas de passagem *Im Im(7M) Im7 Im6* • Clichê harmônico *Im IVm V7 Im* **258**
- TUDO SE TRANSFORMOU – Tom de Mi menor • Dominante primário *V7* e secundário *V7/IV V7/bIII V7/5ª/V V7/bVI* • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Resolução deceptiva *V7/bVI* • VII^{o} **260**
- AS APARÊNCIAS ENGANAM – Tom de Dó menor • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente *#IV*^{o} • Acorde de empréstimo modal AEM • [Eb7(9)/Bb = V7/bVI] disfarçado em Bbm6 • Modulação direta terça menor descendente • Modulação direta um tom descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido **262**
- CORAÇÃO VAGABUNDO – Tom de Dó menor • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante *V7/V* com acorde interpolado *IIm7(b5)* • Dominante substituto secundário resolvido deceptivamente *(SubV7/V)* • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 • [C7(b9)/G = V7/IV] disfarçado em G^{o} • [D7(b9)/A = V7/V] disfarçado em A^{o} • [G7(b9) = V7] disfarçado em Ab^{o} **263**
- CASO SÉRIO – Tom de Si menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva *(V7/bIII)* • Dominante substituto primário *SubV7* **264**
- O BANDOLIM DE JACOB – Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente • Dominantes estendidos • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto *SubV7* • Acorde de empréstimo modal AEM **265**
- TEREZINHA – Tom de Sol menor • Resolução deceptiva *(V7/VI) (V7/3ª/V)* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm* • Modulação por acorde comum (diatônico) terça menor ascendente • Dominante primário, secundário e estendido • [D7($^{b9}_{b13}$) = V7] disfarçado em Ebm6 • [A^{o} = VII^{o}] disfarçado em F#^{o} • [D7(b9) = V7] disfarçado em Eb^{o} • Diminuto ascendente *#IV*^{o} • Acorde invertido **266**

- A RÃ – Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Modulação direta segunda maior descendente • Resolução deceptiva • Modulação direta terça menor descendente a partir do segundo tom • Clichê harmônico *E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9)* **267**
- SONHO – Tom de Lá menor • Dominante primário • II V7 secundário • Dominante substituto primário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Acorde de estrutura constante • IV7 • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sexta menor ascendente • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sétima menor ascendente a partir do segundo tom • Resolução deceptiva • Acorde invertido **268**
- RETRATO EM BRANCO E PRETO – Tom de Sol menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto • [Bb7(9)/F = V7/bVI] disfarçado em Fm6 • Diminuto de passagem ascendente e auxiliar • Acorde invertido **270**
- APELO – Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto primário *SubV7* e secundário *SubV7/IV* • Diminuto ascendente *#IV°* • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Resolução deceptiva *(V7/3ª)* • Acorde invertido **272**
- MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS – Tom de Fá menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IV7M IVm6* • Im com notas de passagem • Modulação direta para o tom paralelo • II SubV7 primário *IIm7(b5) SubV7 Im* • Acorde invertido **273**
- MARACATU ATÔMICO – Tom de Lá menor • Ausência de dominante primário e secundário • Clichê harmônico *Im7 IV7 Im7* • Diminuto ascendente • Modulação direta quinta justa ascendente **275**
- ATRÁS DA PORTA – Tom de Si menor • IVm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário • Resolução de dominante substituto *SubV7/V* com acorde interpolado *IIm7(b5)* e *IIm7* • Resolução de *V7* com acorde interpolado de *bVI7M* • [G#m7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Em6/G • Acorde invertido **276**
- LETRA E MÚSICA – Tom de Mi menor/maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/II SubV7/IV SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • [B7(b9) = V7] disfarçado em F#° • [E^7_4(b9) = V7/IV] disfarçado em Dm6/F • Modulação direta para o tom paralelo • Acorde invertido **278**
- A TE ESPERAR – Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • VII° • IIm7 disfarçado em Gm6 • Acorde invertido **282**

III – Marcha harmônica modulante **285**

	IIm7	V7	I7M	IIm7	V7	I7M	IIm7	V7	I7M	
1. 𝄆	Dm7	G7	C7M	C#m7	F#7	B7M	Cm7	F7	Bb7M	‖ etc.

IIm7(b5) V7 Im7 IIm7(b5) V7 Im7

2. ||: Dm7(b5) G7(b13) | Cm7 | C#m7(b5) F#7(b13) | Bm7 || etc.

V7 I V7 I7M

3. ||: G^7_4 G7 | C7M || F$\#^7_4$ F#7 | B7M || etc. 286

V7 Im7 V7 Im

4. ||: G^7_4(b9) G7(b9) | Cm7 || F$\#^7_4$(b9) F#7(b9) | Bm7 || etc.

V7 SubV7 I7M V7 SubV7 I7M

5. ||: G7 Db7(#11) | C7M || F#7 C7(#11) | B7M || etc.

V7 SubV7 Im7 V7 SubV7 Im7

6. ||: G7 Db7(#11) | Cm7 || F#7 C7(#11) | Bm7 || etc. 287

V7/V IIm7 V7/I V7/V IIm7 V7

7. a) ||: D7(13) D7(b13) | Dm7 G7(b9) || C7(13) C7(b13) Cm7 F7(b9) || etc.

V7/V IIm7 V7/I V7/V IIm7 V7/I

b) ||: C#7(13) C#7(b13) | C#m7 F#7(b9) || B7(13) B7(b13) | Bm7 E7(b9) || etc.

V7/V SubV7/V V7/I V7/V SubV7/V V7/I

8. a) ||: D7(13) Ab7(9) | G^7_4(9) G7(b9) || C7(13) Gb7(9) F^7_4(9) F7(b9) || etc.

V7/V SubV7/V V7/I V7 SubV7/V V7/I

b) ||: C#7(13) G7(9) | F$\#^7_4$(9) F#7(b9) || B7(13) F7(9) | E^7_4(9) E7(b9) || etc. 288

Im Im

9. a) ||: $Cm^{(8)}$ Cm(7M) | Cm7 Cm6 || $Bm^{(8)}$ Bm(7M) | Bbm7 Bbm6 || etc.

Im Im

b) ||: $Bm^{(8)}$ Bm(7M) | Bm7 Bm6 || $Am^{(8)}$ Am(7M) | Am7 Am6 || etc.

I I

10. ||: $C^{(8)}$ C7M | C6 C7M || $C\#^{(8)}$ C#7M | C#6 C#7M || etc.

Im Im/7ª V7/V Im Im/7ª V7/V

11. ||: Cm Cm/Bb | Am7(b5) D7(b9) || Gm Gm/F | Em7(b5) A7(b9) || etc. 289

I V7/5ª VIm V7/IV I V7/5ª VIm V7/IV

12. ||: C E7/B | Am C7/G || F A7/E Dm F7/C || etc.

I V7/bVII I V7/bVII

13. a) ||: C7M C6 | Cm7 F7(9) || Bb7M Bb6 | Bbm7 Eb7(9) || etc.

I V7/bVII I V7/bVII

b) ||: B7M B6 | Bm7 E7(9) || A7M A6 | Am7 D7(9) || etc.

I7M V/III I7M V7/III
14. a) ||: C7M | F#m7 B7 || E7M | Bbm7 Eb7 || etc. 290

I7M V/III I7M V7/III
b) ||: B7M | Fm7 Bb7 || Eb7M | Am7 D7 || etc.

I7M V7/III I7M V7/III
c) ||: B7M | Em7 A7 || D7M | G#m7 C#m7 || etc.

I7M V7/III I7M V7/III
d) ||: A7M | D#m7 G#7 || C#7M | Gm7 C7 || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III
15. a) ||: C7M | F#m7(b5) B7(b9) || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III
b) ||: B7M | Fm7(b5) Bb7(b9) || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III
c) ||: Bb7M | Em7(b5) A7(b9) || etc.

I7M #IVm7(b5) V7/III
d) ||: A7M | D#m7(b5) G#7(b9) || etc.

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
16. a) ||: C Em/B | Am Am/G | F#m7(b5) B7 || etc. 291

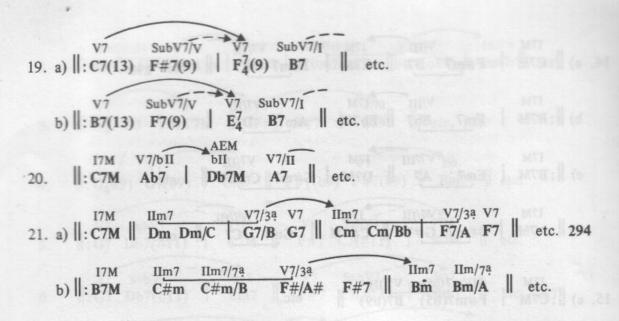
I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
b) ||: B D#m/A# | G#m G#m/F# | Fm7(b5) Bb7 || etc.

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
c) ||: Bb Dm/A | Gm Gm/F | Em7(b5) A7 || etc.

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
d) ||: A C#m/G# | F#m F#m/E | Ebm7(b5) Ab7 || etc.

I7M V7/III IIIm IIIm/7ª
17. ||: C7M | F#m7 B7 | Em Em/D || etc. 292

V7 SubV7/V V7 SubV7/I
18. a) ||: C7(#9) Gb7(13) | F7(13) B7(9) || etc.

V7 SubV7/V V7 SubV7/II
b) ||: B7(#9) F7(13) | E7(13) Bb7(9) || etc. 293

C) Músicas a serem analisadas. Observação: respostas a partir da página 321

- PAÍS TROPICAL 295
- AMAZONAS 296
- TESTAMENTO 298
- LUA DE SÃO JORGE 299
- CHUVA SUOR E CERVEJA 300
- FESTA DO INTERIOR 301
- GENTE 302
- DE REPENTE CALIFÓRNIA 303
- CARTA AO TOM 74 304
- SÓ EM TEUS BRAÇOS 305
- SÓ LOUCO 306
- LÍGIA 307
- PRECISO APRENDER A SER SÓ 308
- SAMBA DO AVIÃO 309
- PRESSENTIMENTO 311
- TRISTE 312
- OLÊ, OLÁ 313
- PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO 315
- MASCARADA 316
- AZUL DA COR DO MAR 317
- ESCOLA CORAÇÃO 317

D) Respostas das músicas a serem analisadas no **item c**

- PAÍS TROPICAL – Tom de Sol maior • Dominante primário • Acorde invertido *I/3ª* 321

- AMAZONAS – Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • IV7 321
- TESTAMENTO – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • [F#m7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Am6/C • Clichê harmônico *I VIm7 IIm7 V7 I* • Acorde invertido 322
- LUA DE SÃO JORGE – Tom de Lá maior • Dominante primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM. 322
- CHUVA SUOR E CERVEJA – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII°* • Diminuto ascendente #IV° • Resolução deceptiva • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 323
- FESTA DO INTERIOR – Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII°* 323
- GENTE – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • II V7 secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *Im bVI* • Acorde invertido 324
- DE REPENTE CALIFÓRNIA – Tom de Lá maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm7* e *bVI* • Resolução deceptiva *(V7)* • Diminuto ascendente *#IV°* 324
- CARTA AO TOM 74 – Tom de Dó maior • Dominante secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 • Acorde invertido 325
- SÓ EM TEUS BRAÇOS – Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente e descendente para o II grau *#I°* e bIII° • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva *(V7/IV)* • Clichê harmônico G7(13) G7(b13) *Gm7 C7(b9)* 325
- SÓ LOUCO - Tom de Fá maior • II V7 primário, secundário e estendido • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII°* • Resolução deceptiva *SubV7* 326
- LÍGIA – Tom de Dó maior • Resolução deceptiva *(V7)* e *(SubV7)* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII°* • Diminuto ascendente *#IV°* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido 326
- PRECISO APRENDER A SER SÓ – Tom de Lá maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM • Resolução deceptiva *(V7/III)* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII°* 327
- SAMBA DO AVIÃO – Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII°* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva *(V7)* e *(V7/II)* • Resolução V7/V com acorde interpolado *IIm7*

• [A7(9)/E = V7/V] disfarçado em Em6 • [D7$(^{b9}_{13})$ = V7] disfarçado em Eb°(b13) • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Resolução deceptiva de II V7 primário e secundário • Acorde invertido **328**

- PRESSENTIMENTO – Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/VI* • Diminuto ascendente *#IV°* • Modulação direta para o tom paralelo • Modulação direta terça menor ascendente • Dominantes conscutivos **329**
- TRISTE – Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII°* • Acorde de empréstimo modal AEM *bVI7M* • Resolução deceptiva *(V7)* • Modulação direta um tom ascendente • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente **329**
- OLÊ, OLÁ – Tom de Dó menor • bVII7 como acorde inicial • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Modulação direta a partir do segundo tom • Modulação direta meio tom ascendente a partir do terceiro tom • Modulação direta meio tom descendente a partir do quarto tom • Acorde invertido **330**
- PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO – Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII°* Clichê harmônico *F#7(13) F#7(b13) F#m7 B7(b9)* • Acorde invertido *I7M/3ª* **331**
- MASCARADA – Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente *#I°* e *#II°* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6 IVm7* e *bVII7* • Resolução deceptiva (V7/VI) **331**
- AZUL DA COR DO MAR – Tom de Lá maior • II V7 primário • Acordes diatônicos • Clichê harmônico *I7M IIm7 IIIm7 IIm7 V7 I* **332**
- ESCOLA CORAÇÃO – Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Modulação direta para o tom paralelo menor • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Am6 • Acorde invertido **332**

PARTE 5

Todas as Escalas dos Acordes Aplicadas ao Estudo da Improvisação ou no Enriquecimento Harmônico

I – Escalas dos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio **337**

II – Escala dos acordes

a) Escala do modo iônico **338**
b) Escala do modo dórico
c) Escala do modo frígio **339**
d) Escala do modo lídio
e) Escala do modo mixolídio

f) Escala do modo mixolídio (com quarta) **340**
g) Escala do modo eólio
h) Escala do modo lócrio
i) Escala do modo lócrio (com nona) **341**
j) Escala do modo lídio (com quinta aumentada)
l) Escala do modo menor melódico
m) Escala do modo mixolídio (com quarta e a nona menor) **342**

III – Acordes de dominantes alterados

IV – Escalas dos acordes dos dominantes alterados

a) Escala diminuta (semitom - tom)
b) Escala do modo mixolídio (com nona menor) **343**
c) Escala alterada
d) Escala do modo lídio (com sétima menor) **344**
e) Escala hexafônica (tons inteiros)
f) Escala menor harmônica (quinta abaixo)
g) Escala do modo mixolídio (com décima terceira menor) **345**
h) Escala de diminuta (tom e semitom)
i) Escala de blues (tradicional)
j) Escala de blues (com todas as notas de tensão disponíveis) **346**

V – Quadro dos acordes de dominantes alterados com notação alternativa enarmônica

VI – Escalas equivalentes (formadas pelas mesmas notas) **347**

VII – Escala pentatônica

VIII – Uso da escala pentatônica no improviso **348**

a) Uso nos acordes maiores (não dominantes)
b) Uso da escala pentatônica no acorde menor (com quinta justa)

IX – Notas de colorido harmônico usadas na preparação de um acorde maior e menor **349**

a) Preparação do acorde maior
b) Preparação do acorde menor

X – Preparação *V7(#5)* e *V7(b13)* **350**

a) Preparação *V7(#5)*
b) Preparação *V7(b13)*

XI – Preparação *V7(b5)* e *V7(#11)*

a) Preparação *V7(b5)*
b) Preparação *V7(#11)*

XII – Quadro geral dos acordes sobre os graus da tonalidade maior e menor **351**

Bibliografia **352**

Índice alfabético das obras musicais populares inseridas no Volume I de Harmonia e Improvisação e respectivos titulares **354**

PARTE 1

ELEMENTOS DA MÚSICA, CONVENÇÕES GRÁFICAS E SINAIS USADOS

I Música

É a arte dos sons. É constituída de melodia, ritmo e harmonia.

a) Melodia

É uma sucessão de sons musicais combinados.

b) Ritmo

É a duração e acentuação dos sons e das pausas.

c) Harmonia

É a combinação dos sons simultâneos.

II Formação dos sons

O som é o efeito audível produzido por movimentos de corpos vibratórios.

Para se produzir som musical, precisa-se de uma fonte sonora (corpo que produz sons ao vibrar). Os corpos vibrantes nos instrumentos musicais são corda esticada (violão, violino, piano etc.), coluna de ar (flauta, trompete etc.) ou membrana (tamborim, cuíca etc.). Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, observe que ela se movimenta de um lado para outro um determinado número de vezes por segundo, emitindo um som. A esse movimento é dado o nome de vibração, medida em Hertz – **Hz** (ciclos por segundo).

Quanto maior ou menor o número de vibrações por segundo, mais agudo ou grave será o som. E quanto maior a amplitude do movimento vibratório, maior será a intensidade do som produzido. O ouvido humano é capaz de perceber sons que vão aproximadamente de 20 Hertz a 18 mil Hertz. Os sons fundamentais se localizam numa faixa aproximada de 32 a 4 mil Hertz. Por exemplo, o Lá do diapasão tem 440 Hertz.

Acima de 4 mil Hertz encontram-se os harmônicos agudos que enriquecem o timbre do instrumento, dando mais brilho. Sem esses harmônicos os sons seriam opacos.

Sem os harmônicos não se têm os timbres característicos de cada instrumento.

III Propriedades físicas dos sons

São três: altura, intensidade e timbre.

a) Altura

É a propriedade do som ser grave, médio ou agudo.

b) Intensidade

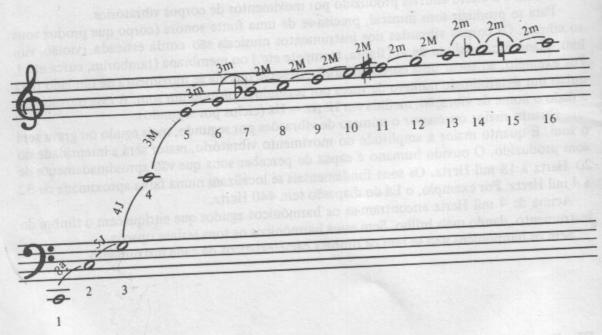
É a propriedade do som ser fraco ou forte. Caracteriza-se pela amplitude da vibração. Por exemplo, quando tocamos uma corda com mais força, a amplitude da vibração é maior e conseqüentemente o volume do som também será maior.

c) Timbre

É a qualidade do som que nos permite reconhecer sua origem. É através dele que diferenciamos o som dos vários instrumentos. O timbre está relacionado com a série harmônica, produzida pelo som emitido.

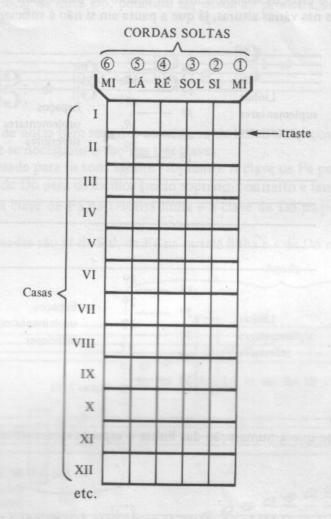
IV Série harmônica

É uma série de subvibrações geradas de um som principal. Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, primeiramente ela vibra em toda sua extensão, emitindo uma freqüência denominada *fundamental* ou *primeiro componente harmônico*. Este mesmo corpo vibra, também, em duas metades, um terço, um quarto do comprimento e assim por diante, dando origem à série harmônica. Teoricamente a série harmônica é infinita, mas os primeiros 16 sons são suficientes para sua compreensão e aplicação prática.

A seguir a série harmônica anotada na pauta, tendo como exemplo a nota fundamental Dó.

Para melhor compreensão leia *Intervalos* da pág. 67 a 70

No violão, para se produzir os harmônicos isoladamente, faz-se necessário que ao pulsar a corda um dedo encoste num determinado ponto de sua extensão. Por exemplo, no meio (sobre o 12º traste). Neste caso a sua freqüência será duas vezes mais alta que o som fundamental, ou seja, produzirá um som uma oitava acima. Fazendo o mesmo na terça parte (sobre o 7º traste), obtém-se um som cuja freqüência será três vezes mais alta que a fundamental (correspondente ao intervalo de uma oitava e uma quinta) e assim por diante.

O timbre (qualidade do som) dos instrumentos musicais ou voz humana é definido pela maior ou menor presença de cada um dos componentes (ou essência) da série harmônica.

V Representação gráfica do braço do violão ou guitarra

As cordas são contadas da mais aguda para a mais grave.

VI Representação gráfica do pentagrama ou pauta musical, linhas sumplementares e clave

a) Pentagrama ou pauta musical

É o conjunto de cinco linhas horizontais, paralelas, eqüidistantes, e os quatro espaços entre elas.

Linhas		Espaços
5ª		
		4º
4ª		
		3º
3ª		
		2º
2ª		
		1º
1ª		

Observe-se que as linhas são contadas de baixo para cima. É nas linhas e nos espaços que se escrevem as notas representativas dos sons musicais.

b) **Linhas e espaços suplementares**
São linhas e espaços usados acima ou abaixo da pauta para que se possa anotar todos os sons nas várias alturas, já que a pauta em si não é suficiente.

5ª
5º
4ª
4º
3ª
3º
2ª
2º
1ª
1º

Linhas suplementares superiores

Espaços suplementares superiores

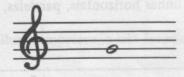
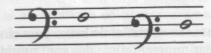
1º
1ª
2º
2ª
3º
3ª
4º
4ª
5º
5ª

Linhas suplementares inferiores

Espaços suplementares inferiores

Observe-se que a numeração das linhas e espaços suplementares cresce ao se afastar da pauta.

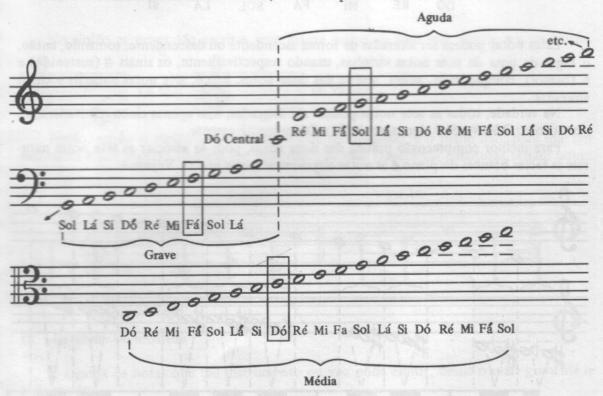
c) **Clave**
Clave é um sinal usado no início da pauta para determinar o nome e a altura das notas. São três os tipos de clave: Sol, Fá e Dó.

1) **Clave de Sol**
Determina o local da nota Sol, anotada na segunda linha.

2) **Clave de Fá**
Determina o local da nota Fá, anotada na quarta e terceira linhas.

3) **Clave de Dó**

Determina o local da nota Dó, podendo ser usada na primeira, segunda, terceira e quarta linhas.

Por ser o número de notas bem superior ao número de linhas e espaços da pauta (inclusive suplementares) faz-se necessário o uso das três claves.

A clave de Sol é usada para os sons agudos (soprano). A clave de Fá para os sons graves (barítono e baixo) e a de Dó para os médios (meio soprano, contralto e tenor).

- Modernamente a clave de Fá na terceira linha e a clave de Dó na primeira linha não são usadas.
- As claves mais usadas são as de Sol, de Fá na quarta linha e a de Dó na terceira.

- Como é visto, a clave é usada não só para dar nome às notas, mas também para dividir a gama de notas em graves, médias e agudas.

Para se anotar os sons do piano se faz necessário o uso de duas claves. A clave de Fá para os sons graves (lado esquerdo do executante) e a de Sol para os agudos (lado direito).

As notas do violão são escritas em uma única clave, a de Sol.

Exemplo de utilização de clave por instrumentos:

- Agudos (𝄞) violino, flauta, trompete, óboe, gaita, violão*, clarinete, cavaquinho e bandolim.
- Graves (𝄢) contra-baixo, trombone, violon-cello, fagote e tuba.

- Médios (𝄡) viola. (Esta clave é de pouco uso)
  - * O violão apesar de ter um som médio é escrito na clave de Sol pelo fato de sua escrita ser anotada uma oitava acima do som real.

VII Notação musical

É a representação gráfica da música.
Existem sete notas naturais:

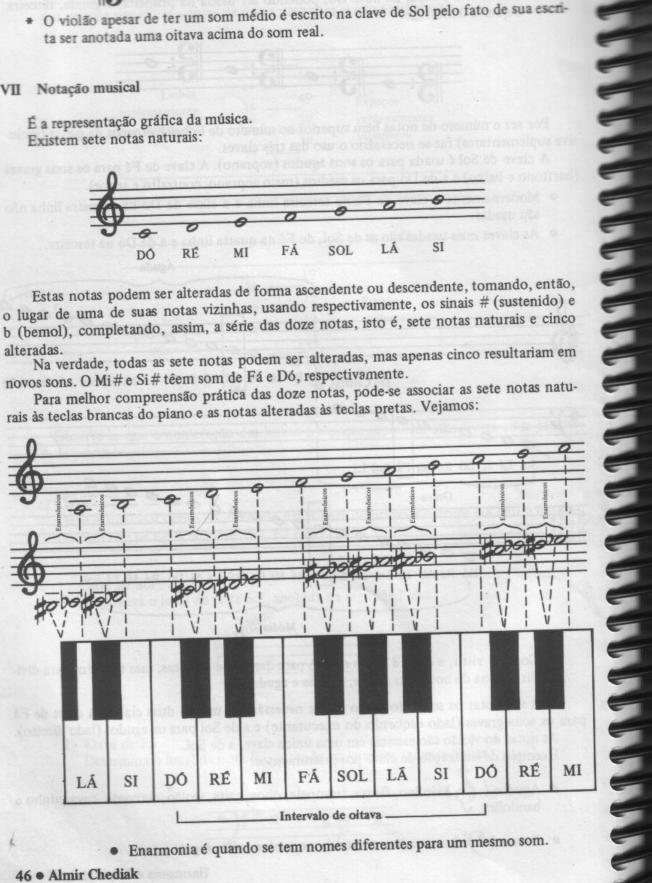
Estas notas podem ser alteradas de forma ascendente ou descendente, tomando, então, o lugar de uma de suas notas vizinhas, usando respectivamente, os sinais # (sustenido) e b (bemol), completando, assim, a série das doze notas, isto é, sete notas naturais e cinco alteradas.

Na verdade, todas as sete notas podem ser alteradas, mas apenas cinco resultariam em novos sons. O Mi # e Si # têem som de Fá e Dó, respectivamente.

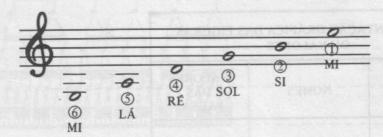
Para melhor compreensão prática das doze notas, pode-se associar as sete notas naturais às teclas brancas do piano e as notas alteradas às teclas pretas. Vejamos:

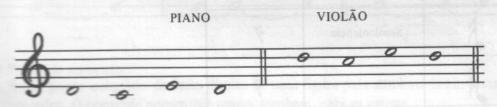
Enarmônicos Enarmônicos Enarmônicos Enarmônicos Enarmônicos Enarmônicos Enarmônicos Enarmônicos Enarmônicos

LÁ SI DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI

Intervalo de oitava

- Enarmonia é quando se tem nomes diferentes para um mesmo som.

- Observe que a nota Dó no piano corresponde à tecla branca do lado esquerdo das duas teclas pretas.
- Observe, também, que após passar pelas doze notas, isto é, sete naturais e cinco alteradas, essas mesmas notas se repetem.
- Como pode ser visto, o intervalo entre duas notas com o mesmo nome é denominado de oitava.

VIII Cordas soltas do violão ou guitarra anotadas na pauta

No violão as notas são escritas uma oitava acima do som real. Assim, a nota escrita

Então, sendo o violão um instrumento de transposição, e o piano não, para que um violonista e um pianista toquem em uníssono*, as suas respectivas partituras seriam assim:

*Notas tocadas ao mesmo tempo e numa mesma altura.

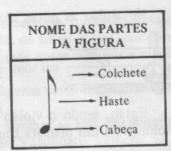
IX Extensão ou tessitura

É a gama de notas que um instrumento ou voz pode emitir, desde o mais grave até o mais agudo.

A extensão do violão compreende um pouco mais de três oitavas e meia, isto é, vai do Mi bordão (6ª corda solta) ao Si da primeira corda na décima oitava casa, ou mais.

X Figuras e valores das notas e pausas

Observe que os sons musicais têm durações diferentes. Essas durações são os *valores*, representados pelas figuras gráficas de notação musical. Temos ainda, para cada figura de som, uma correspondente, usada nos momentos de silêncio. São as pausas.

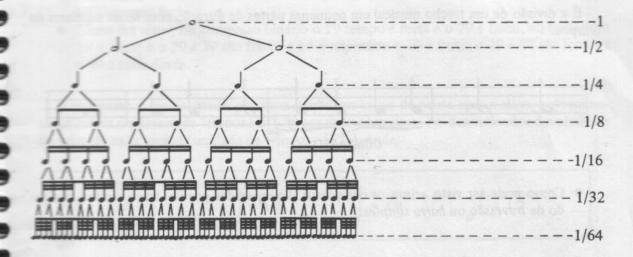
REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DAS FIGURAS OU VALORES		
VALORES DOS SONS	NOMES	VALORES DAS PAUSAS
𝅝	Semibreve	𝄻
𝅗𝅥	Mínima	𝄼
𝅘𝅥	Semínima	𝄽
𝅘𝅥𝅮	Colcheia	𝄾
𝅘𝅥𝅯	Semicolcheia	𝄿
𝅘𝅥𝅰	Fusa	𝅀
𝅘𝅥𝅱	Semifusa	𝅁

Sendo 1 o símbolo de 𝅝 , 𝅗𝅥 = 1/2

𝅘𝅥 = 1/4

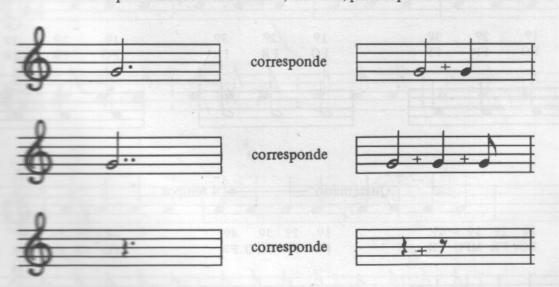
𝅘𝅥𝅮 = 1/8

𝅘𝅥𝅯 = 1/16

etc.

Gráfico da subdivisão dos valores

XI Ligadura e ponto de aumento

a) **Ligadura**
É a linha curva usada para unir duas ou mais notas, prolongando o seu valor. Emite-se o primeiro som e os demais serão o prolongamento do primeiro.

b) **Ponto de aumento**
É um ponto colocado do lado direito de uma figura para aumentá-la em metade do seu valor. O ponto de aumento é usado, também, para as pausas.

• O segundo ponto vale a metade do primeiro e assim por diante.

XII Compasso

É a divisão de um trecho musical em pequenas partes de duração com séries regulares de tempos.

COMPASSO

- Como pode ser visto acima os compassos são separados por um traço vertical chamado de *travessão* ou *barra simples*.

Os compassos são denominados de acordo com o número de tempos:

Binário ——→ 2 tempos

1º FO 2º FR

1º FO 2º FR

1º FO 2º FR

Ternário ——→ 3 tempos

1º FO 2º FR 3º FR

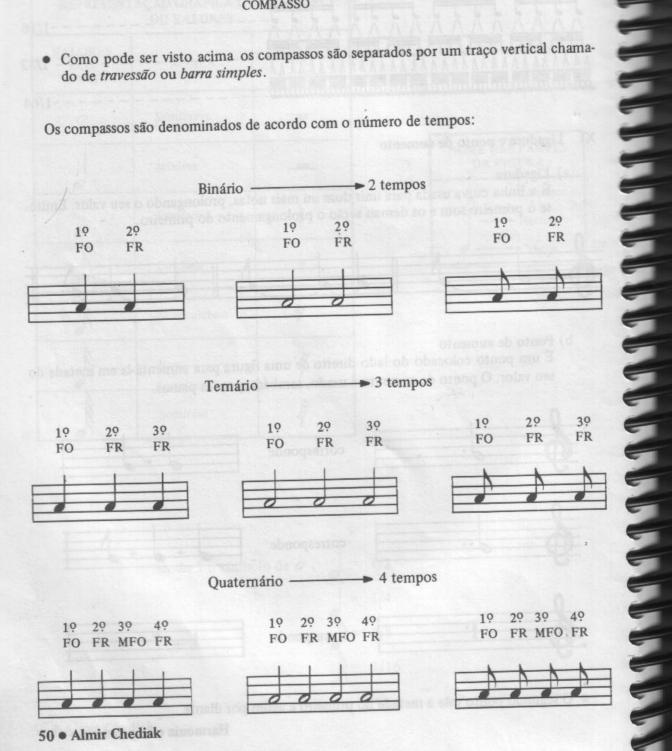
1º FO 2º FR 3º FR

1º FO 2º FR 3º FR

Quaternário ——→ 4 tempos

1º FO 2º FR 3º MFO 4º FR

1º FO 2º FR 3º MFO 4º FR

1º FO 2º FR 3º MFO 4º FR

- FO = forte
  FR = fraco
  MFO = meio-forte
- Como foi visto, no compasso binário o 1º tempo é forte e o 2º é fraco; no ternário o 1º é forte e o 2º e 3º são fracos e no quaternário o 1º é forte, o 2º e 4º são fracos e o 3º é meio-forte.

O compasso é representado por uma fração, no início da pauta após a clave, cujo numerador indica o número de tempos (U.T.'s) em cada compasso, e o denominador é o símbolo do valor de cada tempo (unidade de tempo – U.T.), onde:

Binário

U.T.

U.T.

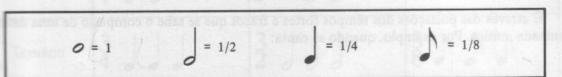
Ternário

U.T.

U.T.

Quaternário

U.T.

U.T.

• Na prática, os denominadores 2, 4 e 8 são mais usados:

$\frac{2}{2}$ = 2/𝅗𝅥	$\frac{2}{4}$ = 2/♩	$\frac{2}{8}$ = 2/♪

XIII Como identificar o compasso de uma música

É através das pulsações dos tempos fortes e fracos que se sabe o compasso de uma determinada música. Por exemplo, quando se canta:

1º 2º | 1º 2º | 1º 2º | 1º 2º

| marcha sol- | dado ca- | beça de pa- | pel —

Sentimos naturalmente uma pulsação forte e outra fraca, logo, trata-se de um compasso binário.

Exemplo de música nos compassos binário, ternário e quaternário:

Binário (*Ciranda Cirandinha* – canção folclórica)

$\frac{2}{4}$ 1º 2º | 1º 2º | 1º 2º | 1º 2º | 1º

— — ci- | randa ciran- | dinha vamos | todos ciran- | dar

Ternário (*Terezinha de Jesus* – canção folclórica)

$\frac{3}{4}$ 1º 2º 3º | 1º 2º 3º | 1º 2º 3º | 1º 2º 3º | 1º

— — Tere- | zinha de Je- | sus — de uma | queda foi ao | chão

Quaternário (*Nesta rua* – canção folclórica)

$\frac{4}{4}$ 1º 2º 3º 4º | 1º 2º 3º 4º | 1º 2º 3º 4º |

— — — Se esta | rua se esta rua fosse | minha — eu man- |

XIV Compasso simples

É quando a unidade de tempo é divisível por dois (quatro, oito etc.) valores iguais:

Compasso	U.T. = ÷ 2 = +	U.T. = ÷ 2 = +	U.T. ÷ 2 = +
Binário	2/4	2/2 ₵	2/8
Ternário	3/4	3/2	3/8
Quaternário	4/4 C	4/2	4/8

Unidade de compasso (U.C.) é a figura que sozinha preenche o compasso:

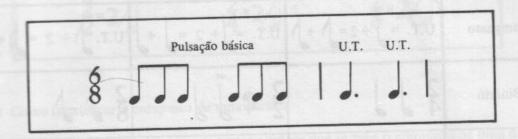
U.T. U.C. U.T. U.C. U.T. U.C.

2/4 + 3/2 + + 4/8 + + +

XV Compasso composto

É quando a unidade de tempo é um valor divisível por três e representada por uma figura pontuada:

Compasso	U T = ÷ 3 = + +	U.T = ÷ 3 = + +	U.T. = ÷ 3 = + +
Binário	6/8	6/4	6/16
Ternário	9/8	9/4	9/16
Quaternário	12/8	12/4	12/16

• No compasso composto o denominador indica a figurada pulsação básica do compasso, e essas figuras agrupadas três a três formam uma unidade de tempo (U.T.), e o numerador o total das pulsações básicas.

XVI Compassos correspondentes

Cada compasso simples tem o seu composto correspondente com a diferença de haver uma subdivisão ternária no tempo composto.

$\frac{2}{4}$) e $\frac{6}{8}$)

$\frac{3}{4}$) e $\frac{9}{8}$)

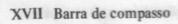
$\frac{4}{4}$) e $\frac{12}{8}$)

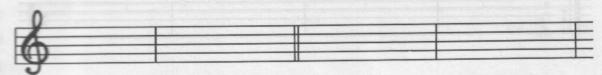
- Se temos um compasso composto e queremos saber o seu correspondente divide-se o numerador por três e o denominador por dois.

Ex. $\frac{6}{8} \div \frac{3}{2} = \frac{2}{4}$

- Se quisermos o inverso, isto é, a partir de um compasso simples termos o seu composto, basta multiplicar o numerador por três e o denominador por dois.

Ex. $\frac{4}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{12}{8}$

XVII Barra de compasso

a) **Simples**
Separa os compassos:

b) **Dupla**
Separa um trecho do outro:

Ou no sinal de repetição:

c) **Final**
Término de uma música:

XVIII Sinais de repetição

São sinais usados para indicar a repetição de um trecho numa música de modo a evitar a repetição gráfica de notas e compassos.

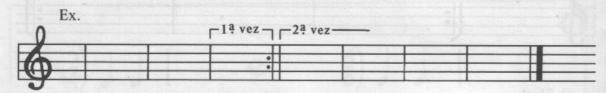
a) Sinal de repetição "⁒" usado quando o mesmo compasso se repete uma ou mais vezes.

b) Sinal de repetição 𝄏 quando dois compassos com notações diferentes se repetem:

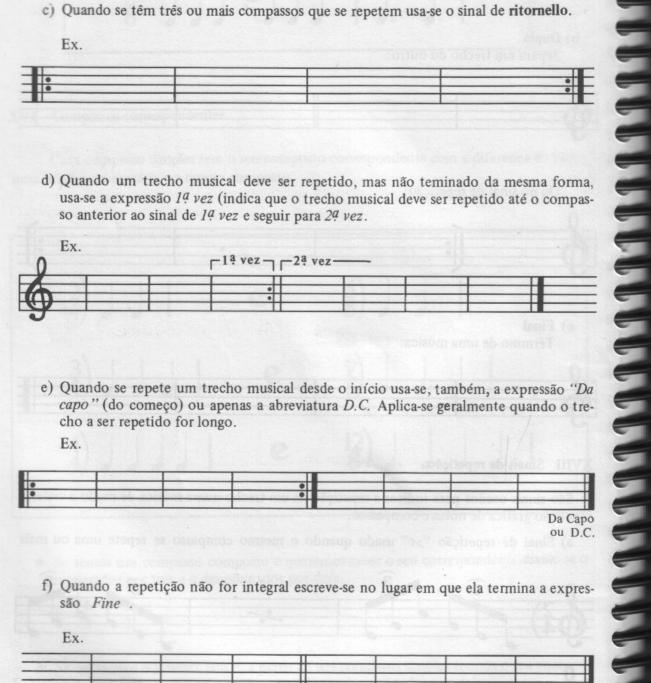
c) Quando se têm três ou mais compassos que se repetem usa-se o sinal de **ritornello**.

Ex.

d) Quando um trecho musical deve ser repetido, mas não teminado da mesma forma, usa-se a expressão *1ª vez* (indica que o trecho musical deve ser repetido até o compasso anterior ao sinal de *1ª vez* e seguir para *2ª vez*.

Ex.

e) Quando se repete um trecho musical desde o início usa-se, também, a expressão *"Da capo"* (do começo) ou apenas a abreviatura *D.C.* Aplica-se geralmente quando o trecho a ser repetido for longo.

Ex.

Da Capo
ou D.C.

f) Quando a repetição não for integral escreve-se no lugar em que ela termina a expressão *Fine* .

Ex.

g) Quando a repetição partir de um ponto que não seja início, escreve-se neste ponto o sinal 𝄋 Usa-se, também, no final do trecho a expressão "*Dal segno* (do sinal) ou "Dal 𝄋.

h) O Sinal ⊕ chamado **coda** é usado em combinação com o 𝄋

Ex.

No exemplo acima, repetiu-se do sinal 𝄋 ao " ⊕ " e continua-se a partir do primeiro compasso após os sinais *Dal* 𝄋 *al* ⊕ , saltando um trecho.

i) A expressão "Fade out" é usada para indicar que determinado trecho deverá ser repetido várias vezes, abaixando, até terminar. Exemplo:

‖ 2/4) C | A7 | Dm | G7 :‖ C7 | F | Fm | C ‖: C | A7 |

| Dm7 | G7 :‖

Fade out

XIX Intervalo, tom e semitom

a) **Intervalo**

É a distância entre dois sons.

b) **Semitom**

É o menor intervalo entre dois sons.

c) **Tom**

É o intervalo formado por dois semitons.

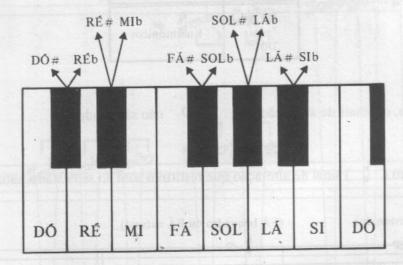
d) Intervalo de tom e semitom mostrados no teclado do piano e no braço do violão ou guitarra.

- Observe que as teclas do piano são separadas uma das outras por intervalos de semitom.
- No violão, também, os trastes são separados por intervalos de semitom.

XX Acidentes musicais

a) **Sustenido (#)**
Eleva o som em um semitom.

b) **Bemol (b)**
Abaixa o som em um semitom.

c) Sustenidos e bemóis no teclado do piano e na escala do braço do violão.

Casa	Notas na 1ª corda	Enarmonia
	① MI ou FÁb (corda solta)	enarmônicos
I	FÁ ou MI#	enarmônicos
II	FÁ# ou SOLb	enarmônicos
III	SOL	
IV	SOL# ou LÁb	enarmônicos
V	LÁ	
VI	LÁ# ou SIb	enarmônicos
VII	SI ou DÓb	enarmônicos
VIII	DÓ ou SI#	enarmônicos
IX	DÓ# ou RÉb	enarmônicos
X	RÉ	
XI	RÉ# ou MIb	enarmônicos
XII	MI ou FÁb	enarmônicos

- Enarmonia é quando se tem nomes diferentes para um mesmo som.

d) Dobrado-sustenido (𝄪) sinal de alteração que eleva o som em um tom.

e) Dobrado-bemol (𝄫) sinal de alteração que abaixa o som em um tom.

Dó 𝄪 ou Ré	Enarmônicos
Ré 𝄫 ou Dó	Enarmônicos

- Em cifra, os sinais de alteração 𝄪 , 𝄫 não são usados.

f) Bequadro (♮) sinal de alteração que restitui o som ao seu estado natural.

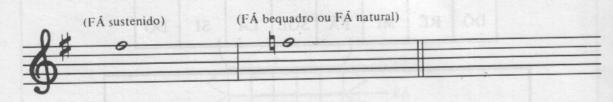
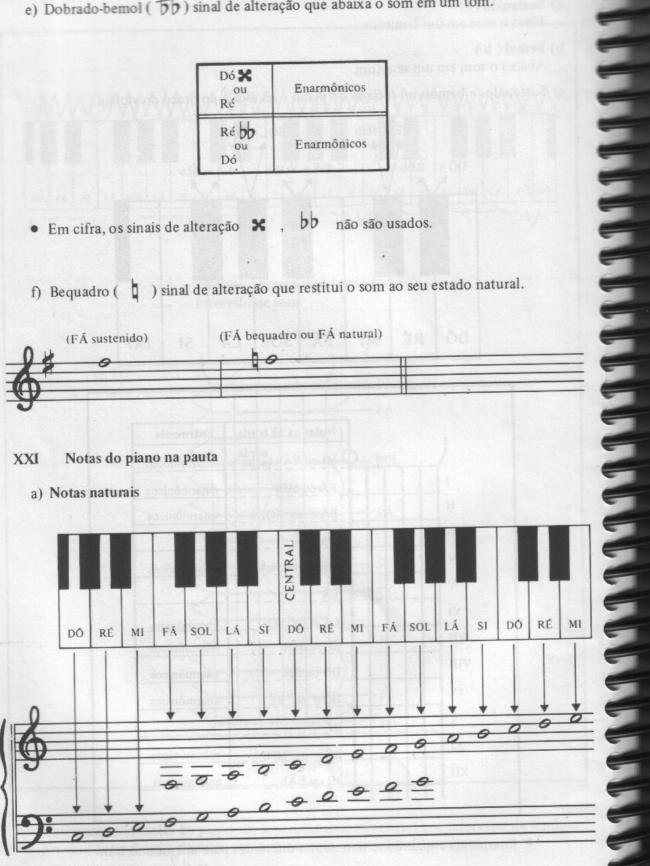
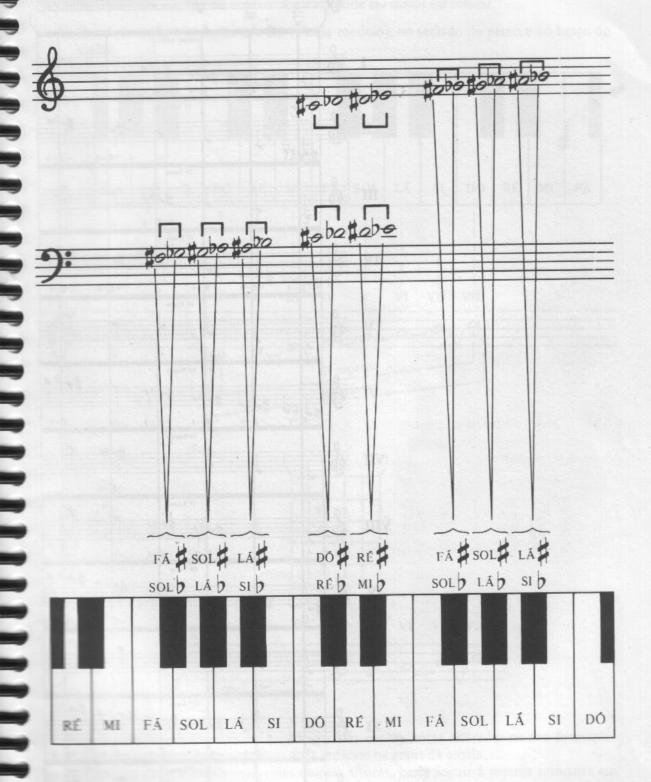
XXI Notas do piano na pauta

a) **Notas naturais**

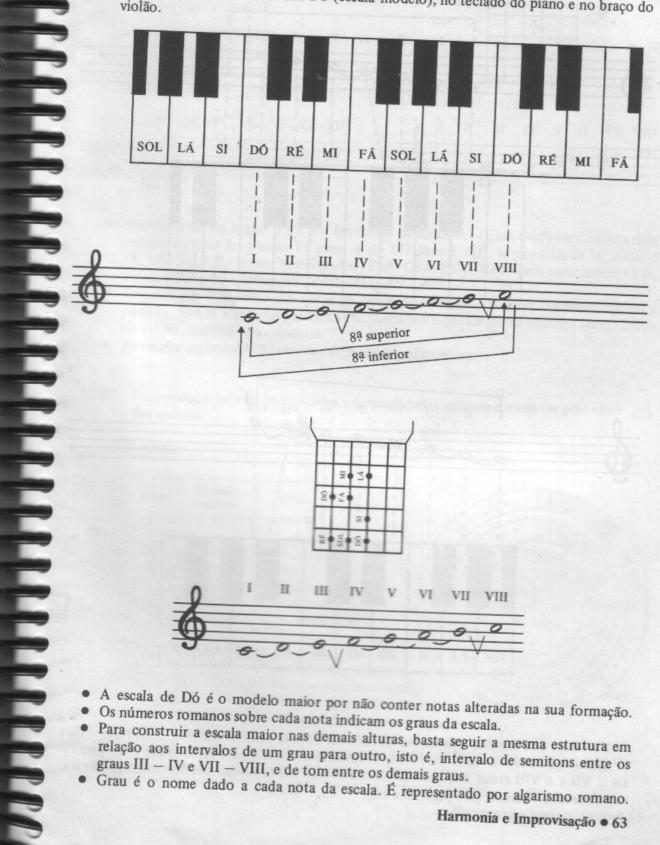
CENTRAL

DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI

b) **Notas alteradas**

XXII Notas do violão na pauta

XXIII Escala

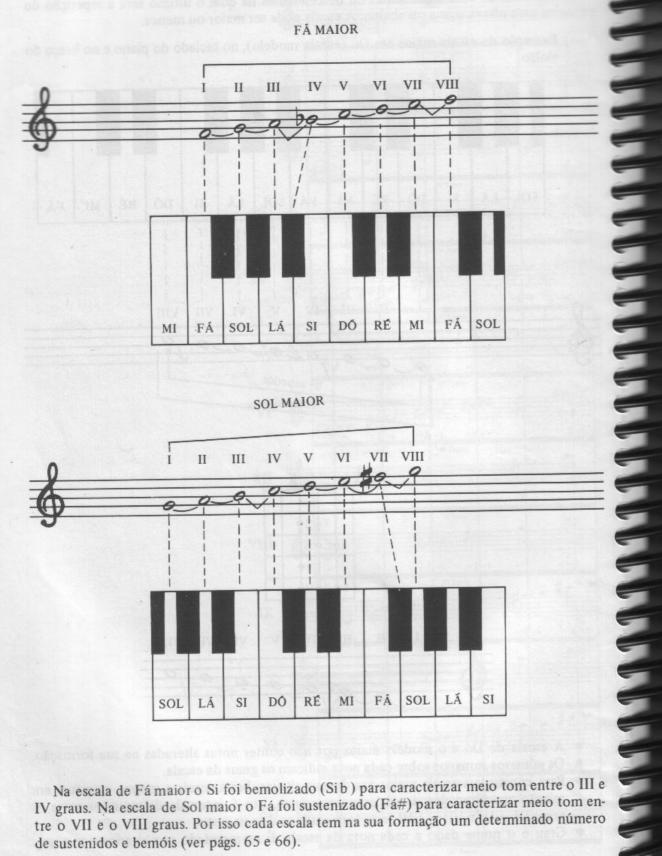
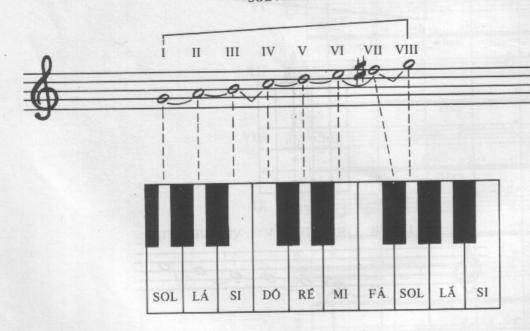
É uma série de sons ascendentes ou descendentes na qual o último será a repetição do primeiro uma oitava acima ou abaixo. A escala pode ser maior ou menor.

a) Exemplo de escala maior em Dó (escala modelo), no teclado do piano e no braço do violão.

- A escala de Dó é o modelo maior por não conter notas alteradas na sua formação.
- Os números romanos sobre cada nota indicam os graus da escala.
- Para construir a escala maior nas demais alturas, basta seguir a mesma estrutura em relação aos intervalos de um grau para outro, isto é, intervalo de semitons entre os graus III – IV e VII – VIII, e de tom entre os demais graus.
- Grau é o nome dado a cada nota da escala. É representado por algarismo romano.

b) Formação da escala de Fá maior e Sol maior no piano.

FÁ MAIOR

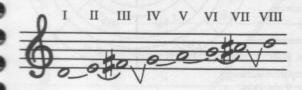
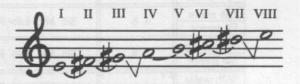
I II III IV V VI VII VIII

MI FÁ SOL LÁ SI DÓ RÉ MI FÁ SOL

SOL MAIOR

Na escala de Fá maior o Si foi bemolizado (Si♭) para caracterizar meio tom entre o III e IV graus. Na escala de Sol maior o Fá foi sustenizado (Fá#) para caracterizar meio tom entre o VII e o VIII graus. Por isso cada escala tem na sua formação um determinado número de sustenidos e bemóis (ver págs. 65 e 66).

c) Formação da escala de Ré maior e Mi maior no violão.

V

VII

- Na escala de Ré maior o Fá e o Dó foram sustenizados (Fá#, Dó#) para caracterizar o meio tom do III para o IV grau, e do VII para o VIII. E na escala de Mi maior o Fá, Dó, Sol e Ré foram sustenizados (Fá#, Dó#, Sol#, Ré#) para caracterizar os intervalos naturais à formação da escala maior.
- Observe que o desenho das notas no braço do violão é o mesmo, mudando apenas a posição, isto é, a primeira nota da escala muda da quinta para a sétima casa do braço do violão, mantendo a estrutura.
- As escalas menores serão estudadas em lições posteriores.

XXIV Sustenidos e bemóis encontrados nas tonalidades maiores e menores pelo ciclo das quintas

a) Sustenidos

Tonalidade	Quantos acidentes	Quais
Dó maior Lá menor	—	—
Sol maior Mi menor	1 #	Fá#
Ré maior Si menor	2 #	Fá# Dó#
Lá maior Fá# menor	3 #	Fá# Dó# Sol#
Mi maior Dó# menor	4 #	Fá# Dó# Sol# Ré#
Si maior Sol# menor	5 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá#
Fá# maior Ré# menor	6 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi#
Dó# maior Lá# menor	7 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi# Si#

b) **Bemóis**

Tonalidade	Quantos acidentes	Quais
Dó maior Lá menor	—	—
Fá maior Ré menor	1 b	SIb
Sib maior Sol menor	2 b	Sib Mib
Mib maior Dó menor	3 b	Sib Mib Láb
Láb maior Fá menor	4 b	Sib Mib Láb Réb
Reb maior Sib menor	5 b	Sib Mib Láb Réb Solb
Solb maior Mib menor	6 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób
Dób maior Láb menor	7 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób Fáb

XXV Armadura de clave

São os sinais de alteração correspondentes à escala colocados após a clave, como é visto no exemplo abaixo.

O Fá# na armadura da clave indica que a tonalidade é de Sol maior ou Mi menor, ambos relativos. As notas correspondentes aos sinais de alteração serão naturalmente alteradas no decorrer da escrita musical e para anular o seu efeito, se faz necessário o uso do bequadro (♮) que restitui o som ao seu estado normal.

A seguir será mostrada a armadura de clave de todas as escalas.

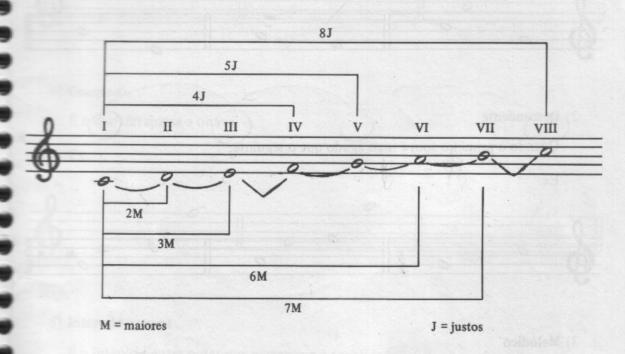
a) **Armadura de sustenidos**

b) **Armadura de bemóis**

XXVI Classificação dos intervalos

Como já foi visto, intervalo é a distância (diferença de altura) entre dois sons. Podem ser maiores, menores, justos, aumentados e diminutos.

A classificação dos intervalos é feita entre a tônica (primeira nota, da escala, ou grau I) e os demais graus da escala.

a) **Escala maior com seus graus e intervalos (maiores e justos) formada a partir da tônica.**

b) **Intervalos menores, diminutos e aumentados.**

Para se obter os intervalos menores abaixa-se de um semitom os intervalos maiores. Para os diminutos, abaixa-se um semitom dos justos ou menores. Elevando-se os justos e os maiores em um semitom, obtêm-se os intervalos aumentados.

Dó-Ré	2M	2ª maior
Dó-Réb	2m	2ª menor
Dó-Ré#	2 aum	2ª aumentada

Dó-Sol	5J	5ª justa
Dó-Solb	5 dim	5ª diminuta
Dó-Sol#	5 aum	5ª aumentada

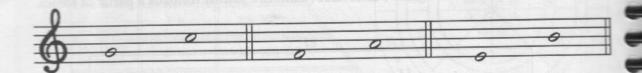
Dó-Sib	7m	7ª menor
Dó-Sibb	7 dim	7ª diminuta

- Ao se abaixar a sétima menor em meio tom, obtém-se a sétima diminuta, sendo o intervalo da sétima diminuta enarmônico com o de sexta maior.

c) **Intervalos: ascendente e descendente, melódico e harmônico, simples e composto, natural e invertido**

1) **Ascendente**

Quando o primeiro som é mais grave que o seguinte.

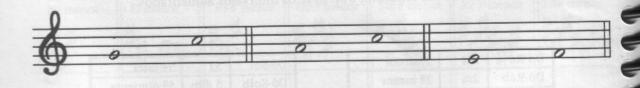
Ex.

2) **Descendente**

Quando o primeiro som é mais agudo que o seguinte.

Ex.

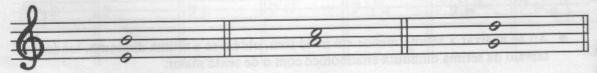
3) **Melódico**

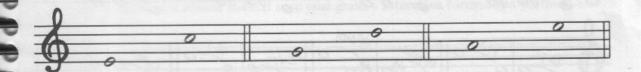
Quando os sons são ouvidos consecutivamente.

Ex.

4) **Harmônico**

Quando os sons são ouvidos simultaneamente.

Ex.

5) **Simples**

É o que não ultrapassa a oitava.

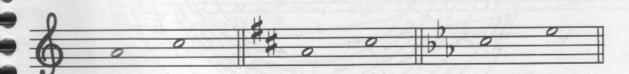
Ex.

6) **Composto**

É o que ultrapassa a oitava.

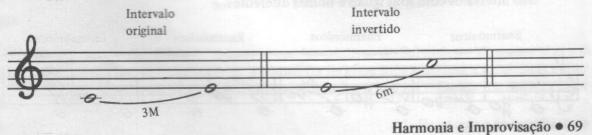
Ex.

d) **Intervalo natural**

É o intervalo entre notas que pertencem a tonalidade.

Ex.

e) **Intervalo invertido**

É quando se troca a posição das notas.

Ex.

Na inversão dos intervalos, os maiores se transformam em menores e vice-versa. Os aumentados em diminutos e vice-versa e os justos permanecem justos.

2ª m — 7ª M | 2ª M — 7ª m | 3ª m — 6ª M | 3ª M — 6ª m

4ª J — 5ª J | 4ª aum — 5ª dim | 5ª J — 4ª J | 6ª M — 3ª m

7ª M — 2ª m | 8ª J — Prima

Intervalos

Intervalos ascendentes (acima)

Prima — ZERO
Segunda Menor — 1/2 Tom
Segunda Maior — 1 Tom
Terça Menor — 1 Tom e 1/2
Terça Maior — 2 Tons
Quarta Justa — 2 Tons e 1/2
Quarta Aumentada / Quinta Diminuta — 3 Tons
Quinta Justa — 3 Tons e 1/2
Quinta Aumentada / Sexta Menor — 4 Tons
Sexta Maior / Sétima Diminuta — 4 Tons e 1/2
Sétima Menor — 5 Tons
Sétima Maior — 5 Tons e 1/2

Intervalos descendentes (abaixo)

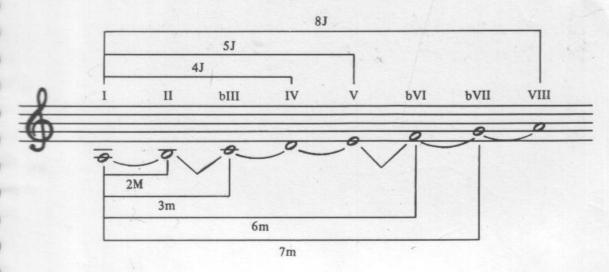
Prima — ZERO
Sétima Maior — 5 Tons e 1/2
Sétima Menor — 5 Tons
Sétima Diminuta / Sexta Maior — 4 Tons e 1/2
Sexta Menor / Quinta Aumentada — 4 Tons
Quinta Justa — 3 Tons e 1/2
Quinta Diminuta / Quarta Aumentada — 3 Tons
Quarta Justa — 2 Tons e 1/2
Terça Maior — 2 Tons
Terça Menor — 1 Tom e 1/2
Segunda Maior — 1 Tom
Segunda Menor — 1/2 Tom

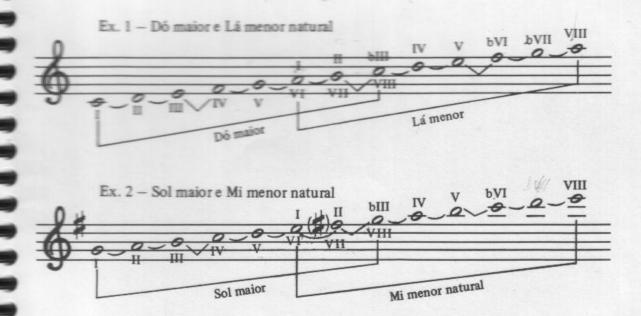
f) **Intervalos enarmônicos**
São intervalos com sons iguais e nomes diferentes.

Enarmônicos: 2ª aum — 3ª m | Enarmônicos: 4ª aum — 5ª dim | Enarmônicos: 5ª aum — 6ª m | Enarmônicos: 6ª M — 7ª dim

XXVII Formação da escala menor natural

Nesta escala os graus III, VI e VII são abaixados (bIII, bVI e bVII) em relação à escala maior. Os intervalos de semitons ficam entre os graus II–III e V–VI. Os intervalos de tom ficam entre os demais graus.

a) **Escala de Lá menor natural com seus graus e intervalos formados a partir da tônica**

b) **Escalas relativas.**

As escalas maior e menor natural são formadas pelas mesmas notas, mas com tônicas diferentes, daí serem relativas uma da outra.

Como se vê no exemplo acima, as escalas relativas de Sol maior e Mi menor têm o mesmo acidente (Fá#). Sendo assim, a armadura de clave indica sempre a tonalidade maior ou menor relativa e vice-versa. O contexto harmônico é que vai indicar a tonalidade maior ou menor de uma música.

PARTE 2

CIFRAGEM, NOÇÕES DE ESTRUTURA, ANÁLISE FUNCIONAL DOS ACORDES E HARMONIA MODAL

I Acorde e acorde arpejado

a) Acorde

É o conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente.

b) Acorde arpejado

É quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente. No violão usa-se dizer, também, acorde dedilhado.

II Cifra

Cifras são símbolos criados para representar o acorde de uma maneira prática. A cifra, é composta de letras, números e sinais. É o sistema predominantemente usado em música popular para qualquer instrumento.

Em cifra os nomes Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol são substituídos pelas sete primeiras letras do alfabeto.

A – LÁ
B – SI
C – DÓ
D – RÉ
E – MI
F – FÁ
G – SOL

Os números e sinais usados na cifra representam os intervalos da escala, a partir da nota fundamental, em que são formados os acordes.

Tomemos o exemplo do acorde C7(#9).

C quer dizer Dó. O número 7, o intervalo de sétima menor a partir da fundamental Dó. E o # ao lado do 9, a nona aumentada.

a) **Quadro dos intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes, tomando como exemplo a nota fundamental Dó**

NOTAS	ENARMONIA	INTERVALOS	SÍMBOLO	NOME
Dó		1		Fundamental
Réb		2m	b9	Nona menor
Ré		2M	9	Nona (maior)
Ré#	Enarmônicos	2 aum.	#9	Nona aumentada
Mib		3m	m	Terça menor
Mi		3M		Terça maior
Fá		4J	4	Quarta (justa)
			11	Décima primeira (justa)
Fá#	Enarmônicos	4 aum.	#11	Décima primeira aumentada
Solb		5 dim.	b5	Quinta diminuta
Sol		5J		Quinta (justa)
Sol#	Enarmônicos	5 aum.	#5	Quinta aumentada
Láb		6m	b6	Sexta menor
			b13	Décima terceira menor
Lá	Enarmônicos	6M	6	Sexta (maior)
			13	Décima terceira (maior)
Sibb		7 dim.	o ou dim.	Sétima diminuta
Sib		7m	7	Sétima (menor)
Si		7M	7M	Sétima maior

- Na coluna (nome) os termos entre parênteses são subentendidos quando se diz o nome de um determinado acorde.

  Ex. 1 — $\mathbf{C^{6}_{9}}$ Dó com sexta e nona   Ex. 2 — **Dm7(9)** Ré menor com sétima e nona

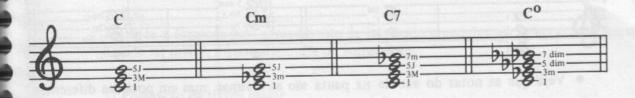
- Enarmonia, como já foi dito, são nomes diferentes para um mesmo som.

- Em cifra usa-se nona ao invés de segunda, já que a nona aparece quase sempre uma oitava acima da segunda na formação do acorde.

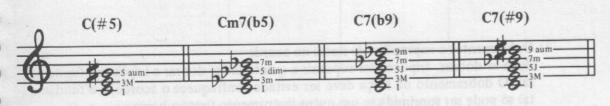
- Para maiores esclarecimentos leia, também, as lições sobre formação dos acordes e acordes invertidos (págs. 79 à 83).

b) **O que a cifra estabelece**

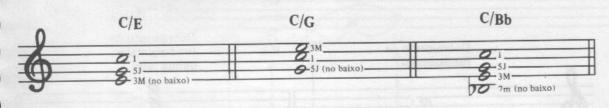
1) **Tipo dos acordes (maior, menor, 7ª da dominante, 7ª diminuta, etc.)**

Ex.

- Os números do lado direito das notas correspondem aos intervalos a partir da nota fundamental do acorde.
- Como pode ser visto no exemplo acima o acorde maior é representado apenas pela letra C e o menor por um **m** minúsculo ao lado da letra C, de onde se conclui que a letra **C**, sozinha, indica 1 (fundamental), 3M e 5J da escala e **Cm** indica 1 (fundamental), 3m e 5J. Da mesma forma os acordes de 7ª da dominante **C7** e 7ª diminuta **C°**, subentendem os intervalos mostrados no pentagrama acima.

2) **Eventuais alterações (5ª aumentada ou diminuta, 9ª menor ou aumentada, etc.)**

Ex.

- Para separar o som básico do acorde (tríade, tétrade) das notas acrescentadas, é recomendado o uso do parênteses na cifra, também usados para uma melhor programação visual, como em C(#5), Cm7(b5) etc.

3) **A inversão do acorde (3ª, 5ª ou 7ª no baixo, etc.)**

Ex.

- Baixo é a nota mais grave do acorde.

c) **O que a cifra não estabelece (livre escolha do executante)**

1) **A posição do acorde**

Ex.

- Veja que as notas do acorde na pauta são as mesmas, mas em posições diferentes.

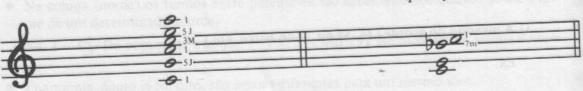
2) **A ordem vertical ou horizontal (se o acorde é tocado simultaneamente ou sucessivamente)**

Ex.

- Quando um acorde é tocado sucessivamente dizemos que se trata de um acorde arpejado (dedilhado).

3) **Dobramentos e supressões de notas no acorde**

Pode-se dobrar, triplicar ou suprimir a quinta justa, dobrar e triplicar a fundamental. O dobramento da terça deve ser evitado (enfraquece o acorde) e a fundamental só pode ser suprimida se um outro instrumento tocar o baixo.

Ex.

III Formação do acorde

O acorde pode ser formado por três, quatro ou mais sons. Quando formado por três sons é chamado de **tríade**, por quatro sons de **tétrade** e por mais de quatro sons, de **tétrade com nota acrescentada.**

a) **Tríade**

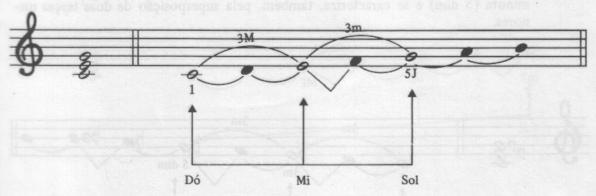
A tríade é formada pelo agrupamento de três notas separadas por intervalos de terças e pode ser maior, menor, diminuta ou aumentada.

1) **Formação da tríade maior**

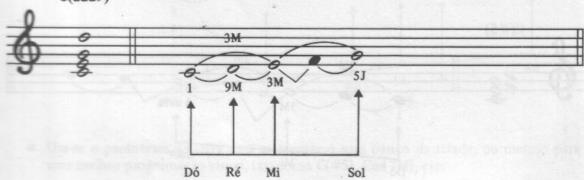
A tríade maior é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta justa (5J) e se caracteriza, também, pela superposição de uma terça maior e uma terça menor.

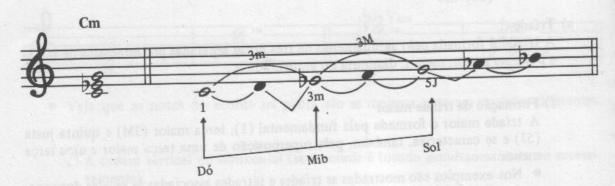
- Nos exemplos são mostradas as tríades e tétrades associadas às escalas dos acordes. Para melhor compreensão deste capítulo leia, também, a Parte 5.

Ex.

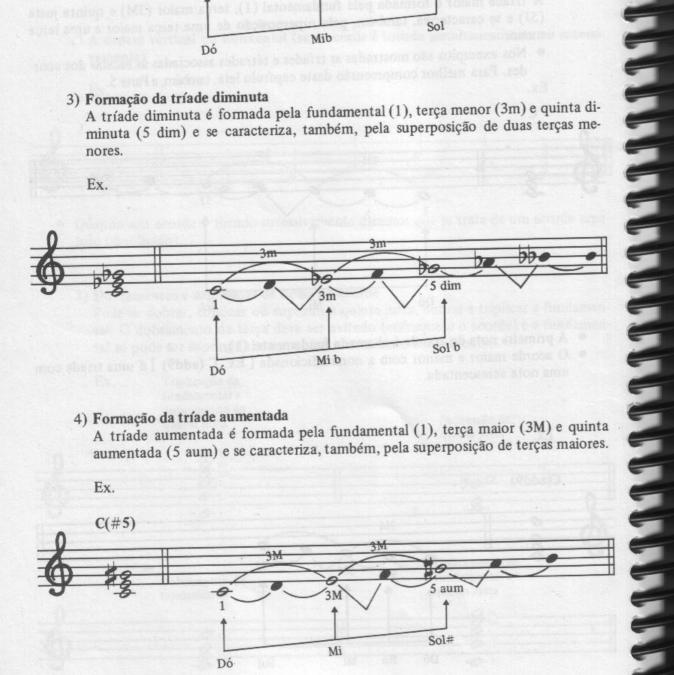
C

- A primeira nota do acorde é chamada fundamental (1).
- O acorde maior e menor com a nona adicionada [**Ex. C (add9)**] é uma tríade com uma nota acrescentada.

Ex.

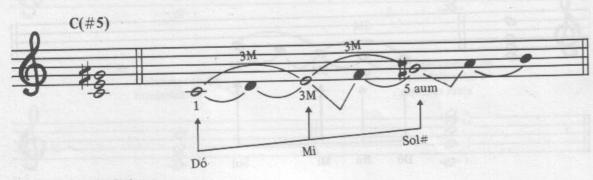
C(add9)

2) **Formação da tríade menor**
A tríade menor é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta justa (5J) que se caracteriza, também, pela superposição de uma terça menor e maior.

Ex.

3) **Formação da tríade diminuta**
A tríade diminuta é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta diminuta (5 dim) e se caracteriza, também, pela superposição de duas terças menores.

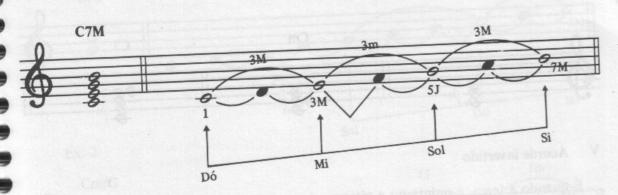
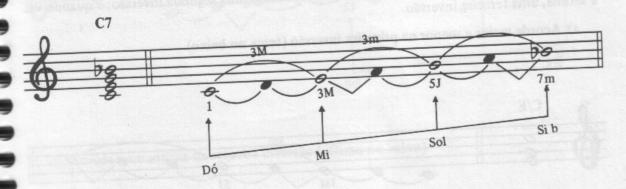
Ex.

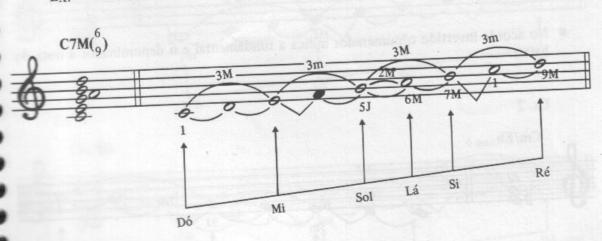
3m
3m
5 dim
1
3m
Sol b
Mi b
Dó

4) **Formação da tríade aumentada**
A tríade aumentada é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta aumentada (5 aum) e se caracteriza, também, pela superposição de terças maiores.

Ex.

C(#5)

b) **Tétrade**
A tétrade é formada pelo agrupamento de quatro sons separados por intervalos de terças superpostas.

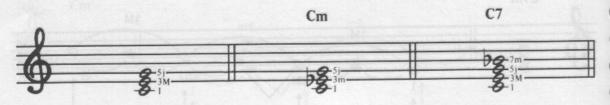
Ex.

Ex.

c) **Tétrade com nota acrescentada**

Ex.

- Usa-se o parênteses na cifra para se separar o som básico da tríade, ou mesmo para uma melhor programação visual, tais como **C(#5)**, **Cm(7M)**, etc.

IV Acorde no seu estado fundamental

Quando a fundamental (1) está no baixo (nota mais grave do acorde) diz-se que o acorde está no seu estado fundamental.

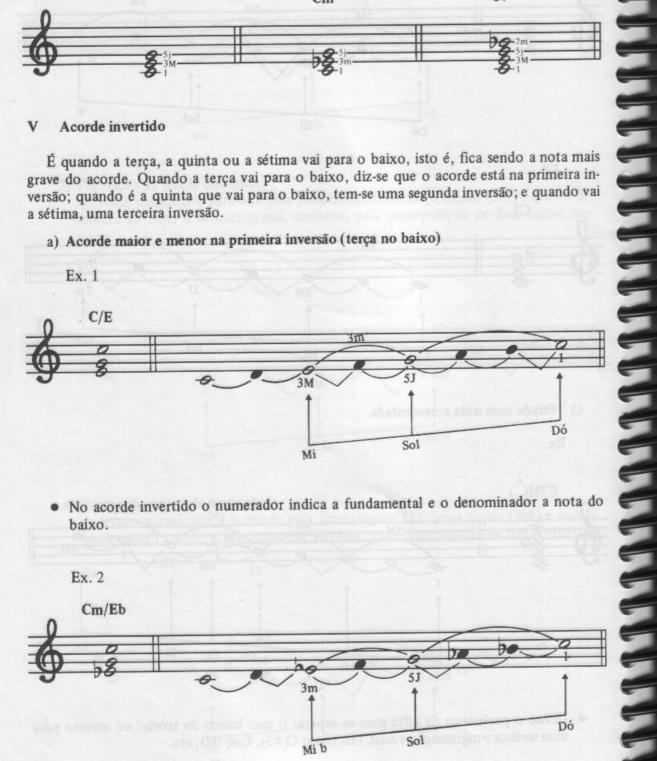
Ex.

V Acorde invertido

É quando a terça, a quinta ou a sétima vai para o baixo, isto é, fica sendo a nota mais grave do acorde. Quando a terça vai para o baixo, diz-se que o acorde está na primeira inversão; quando é a quinta que vai para o baixo, tem-se uma segunda inversão; e quando vai a sétima, uma terceira inversão.

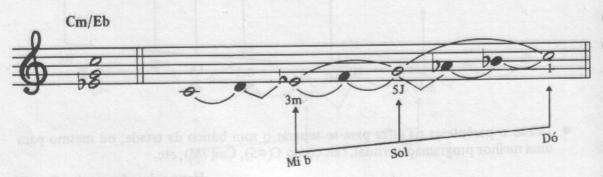
a) Acorde maior e menor na primeira inversão (terça no baixo)

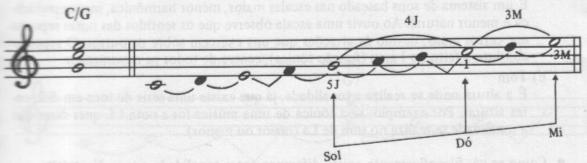
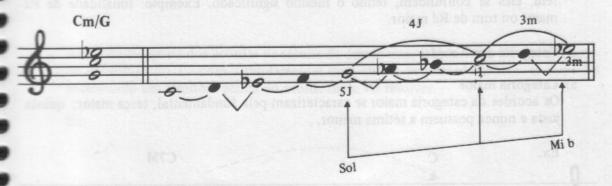
Ex. 1

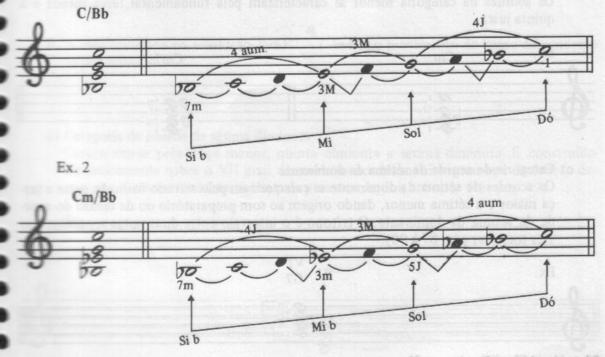
C/E

3m
3M
5J
1
Mi
Sol
Dó

- No acorde invertido o numerador indica a fundamental e o denominador a nota do baixo.

Ex. 2

Cm/Eb

b) Acorde maior e menor na segunda inversão (quinta no baixo)

Ex. 1

Ex. 2

c) Acorde com sétima na terceira inversão (sétima no baixo)

Ex. 1

VI Tonalidade, tom e categoria dos acordes

A) Tonalidade e Tom

a) **Tonalidade**

É um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural. Ao ouvir uma escala observe que os sentidos das notas repousa em certos graus, devido às atrações que uns exercem sobre os outros. O repouso absoluto é feito no I grau (função tônica), centro de todos os movimentos.

b) **Tom**

É a altura onde se realiza a tonalidade, já que existe uma série de tons em diferentes alturas. Por exemplo: se a tônica de uma música for a nota Lá, quer dizer que a tonalidade se realiza no tom de Lá (maior ou menor).

- Como se vê, filosoficamente existe diferença entre tonalidade e tom. Na prática, porém, eles se confundem, tendo o mesmo significado. Exemplo: tonalidade de Ré maior ou tom de Ré maior.

B) Categoria dos Acordes

a) **Categoria maior**

Os acordes da categoria maior se caracterizam pela fundamental, terça maior, quinta justa e nunca possuem a sétima menor.

Ex.

C: 1, 5J, 3M, 1

C7M: 7M, 5J, 3M, 1

b) **Categoria menor**

Os acordes da categoria menor se caracterizam pela fundamental, terça menor e a quinta justa.

Ex.

Cm: 1, 5J, 3m, 1

Cm7: 7m, 5J, 3m, 1

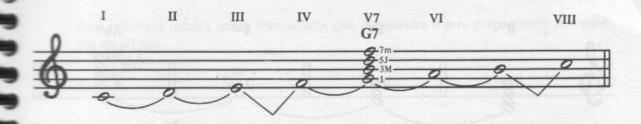
c) **Categoria de acorde de sétima da dominante**

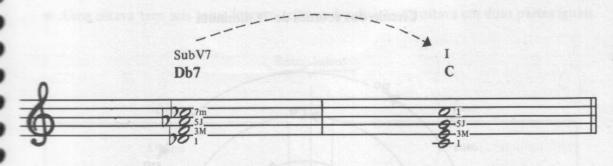
Os acordes de sétima da dominante se caracterizam pelo trítono formado entre a terça maior e a sétima menor, dando origem ao som preparatório ou de tensão do acorde de sétima da dominante. O trítono é o intervalo entre duas notas separadas por três tons (ver pág. 87 à 90).

Ex.

V7
G7: 7m, 5J, 3M, 1 — trítono

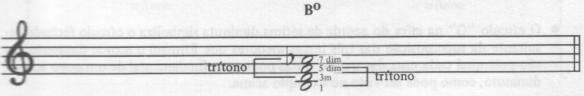
A denominação dada a esta categoria como sendo de sétima da dominante deve-se ao fato de ser este acorde construído diatonicamente sobre o V grau da escala maior, grau da função dominante (ver função dos acordes, pág. 91).

Ex.

Ainda na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos o *SubV7* que é o acorde *substituto do V7* com a fundamental uma quarta aumentada abaixo. O *SubV7* é encontrado um semitom acima do acorde onde vai resolver.

Ex.

- A seta tracejada na resolução *SubV7* *I* indica o movimento do baixo descendente te por semitom.

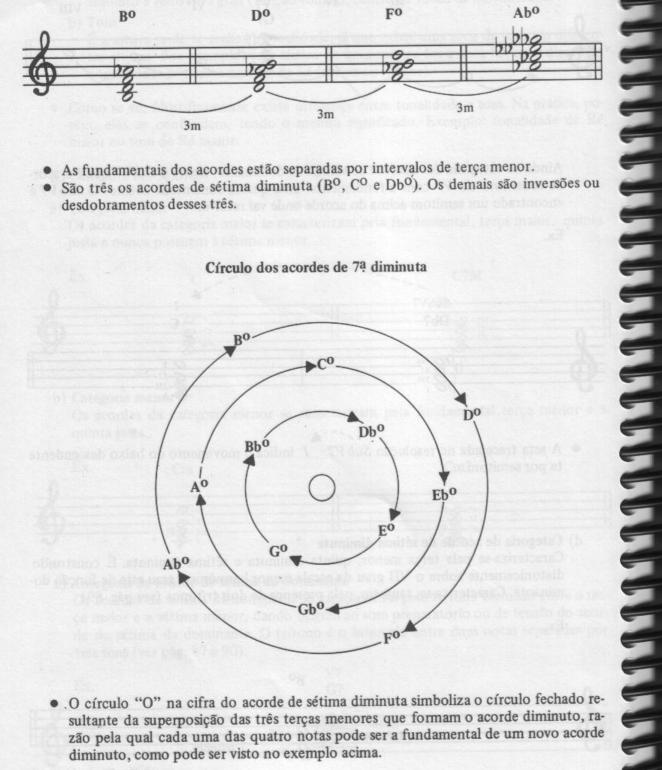
d) Categoria de acorde de sétima diminuta

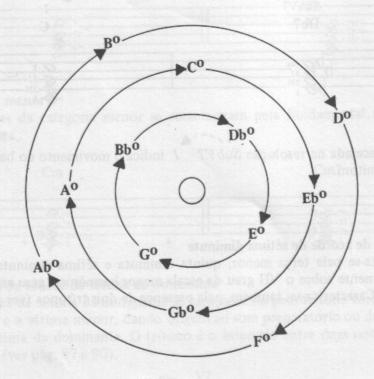
Caracteriza-se pela terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. É construído diatonicamente sobre o VII grau da escala menor harmônica, grau este de função dominante. Caracteriza-se, também, pela presença de dois trítonos (ver pág. 89)

Ex.

Pelo fato das notas do acorde de sétima diminuta estarem separadas por intervalos de terça menor (dividindo a oitava em quatro partes iguais) um mesmo acorde de sétima diminuta pode ser desdobrado em quatro, isto é, cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde de sétima diminuta, mantendo o som e sendo portanto acordes equivalentes.

Ex.

B° D° F° Ab°

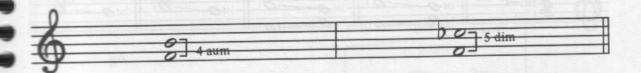
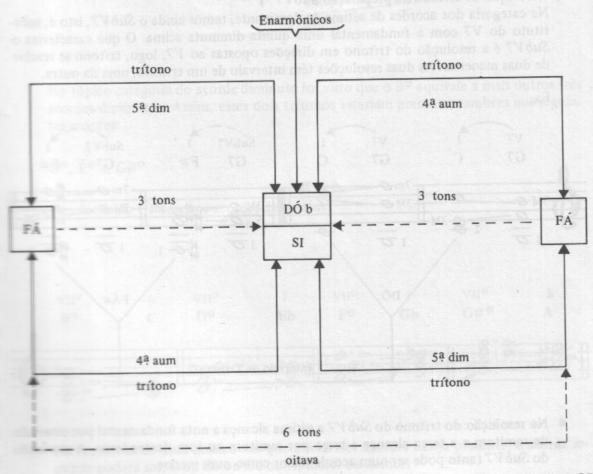
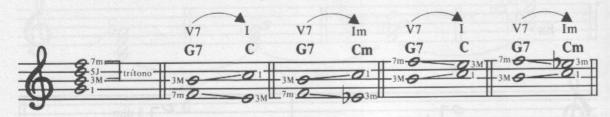
3m 3m 3m

- As fundamentais dos acordes estão separadas por intervalos de terça menor.
- São três os acordes de sétima diminuta (B°, C° e Db°). Os demais são inversões ou desdobramentos desses três.

Círculo dos acordes de 7ª diminuta

- O círculo "O" na cifra do acorde de sétima diminuta simboliza o círculo fechado resultante da superposição das três terças menores que formam o acorde diminuto, razão pela qual cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde diminuto, como pode ser visto no exemplo acima.

VII Trítono e suas resoluções

a) **Trítono**
É o intervalo entre duas notas separadas por intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta (três tons).

Este intervalo resulta numa dissonância que caracteriza o som preparatório nos acordes de sétima.

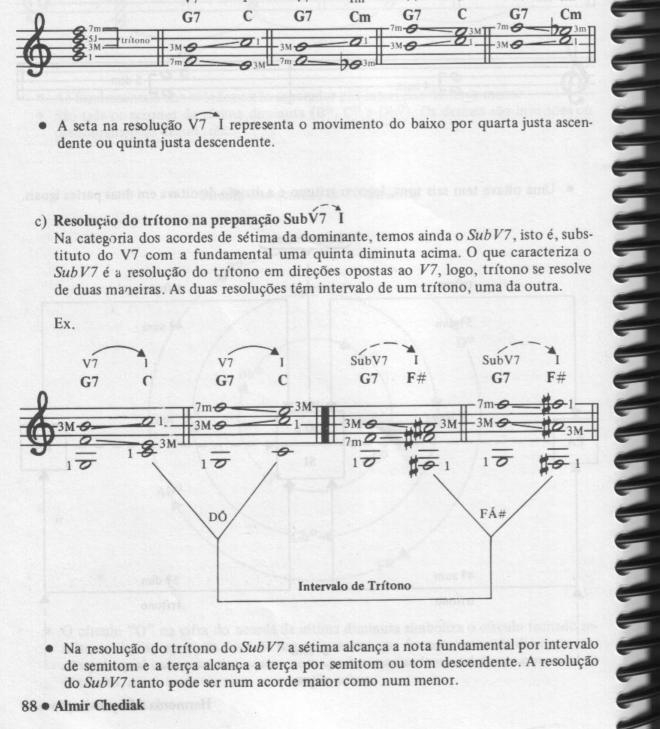
Ex.

- Uma oitava tem seis tons, logo, o trítono é a divisão da oitava em duas partes iguais.

b) **Resolução do trítono na preparação V7 ⌒ I**
As notas do IV e VII graus da escala maior são as que formam o trítono no acorde de V7, são chamadas de notas atrativas por serem atraídas por duas notas do acorde de resolução (I e III graus da escala maior). A resolução se processa da seguinte maneira: o trítono no acorde V7 ocorre entre a terça e a sétima do acorde. A terça do acorde V7 alcança a nota fundamental do acorde de resolução por semitom e a sétima alcança a terça do acorde de resolução por semitom ou tom descendente.
Ex.

- A seta na resolução V7 ⌒ I representa o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

c) **Resolução do trítono na preparação SubV7 ⌒ I**
Na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos ainda o *SubV7*, isto é, substituto do V7 com a fundamental uma quinta diminuta acima. O que caracteriza o *SubV7* é a resolução do trítono em direções opostas ao *V7*, logo, trítono se resolve de duas maneiras. As duas resoluções têm intervalo de um trítono, uma da outra.

Ex.

V7 I G7 C — V7 I G7 C — SubV7 I G7 F# — SubV7 I G7 F#

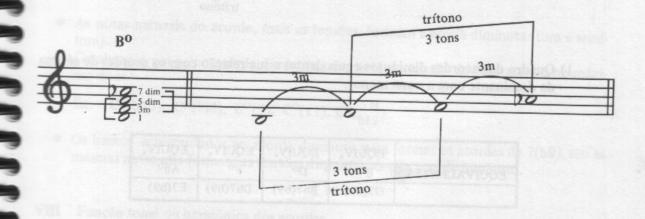
DÓ — FÁ#

Intervalo de Trítono

- Na resolução do trítono do *SubV7* a sétima alcança a nota fundamental por intervalo de semitom e a terça alcança a terça por semitom ou tom descendente. A resolução do *SubV7* tanto pode ser num acorde maior como num menor.

- Vimos no exemplo acima que o baixo do acorde de sétima tanto pode resolver quarta justa acima ou 1/2 tom abaixo. Neste caso é o V grau da tonalidade onde resolve. Sendo um semitom abaixo, teremos então bII (segundo grau abaixado) da tonalidade onde resolve. É denominada SubV7. Sua sinalização analítica é a seta tracejada indicando o movimento do baixo por semitom, logo, o acorde dominante pode ser de dois tipos diferentes e analisado de duas maneiras diferentes.

d) **Resolução do trítono no acorde de sétima diminuta**

O acorde de sétima diminuta é caracterizado pela presença de dois trítonos e cada trítono quer dizer um som preparatório.

Ex.

No tópico categoria do acorde diminuto foi visto que o B° equivale a mais outros três acordes diminutos. Assim, esses dois trítonos estariam presentes também nos seguintes acordes:

D°, F° e G#°

Resolução do trítono nos acordes diminutos.

Ex.

VII° B° — I C — VII° D° — I Eb — VII° F° — I Gb — VII° G#° — I A

- Na harmonia de uma música em que um desses acordes esteja presente, o acorde seguinte poderá ser: C ou Eb ou Gb ou A, maior ou menor.

• O trítono do acorde *G7(V7)* é o mesmo do *B°(VII°)*, logo, se acrescentamos uma nota terça maior abaixo da fundamental do *B°* e mantendo a mesma estrutura, obtêm-se um G7*(b9)*. Sendo assim o *B°(VII°)* e *G7(b9)* [V7(b9)] se equivalem.

Ex.

B° G7(b9)

trítono

3M 3m 3m 3m

trítono

1) **Quadro dos acordes diminutos equivalentes e sua relação com os acordes de sétima da dominante com a nona menor.**

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	B°	D°	F°	Ab°
	G7(b9)	Bb7(b9)	Db7(b9)	E7(b9)

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	C°	Eb°	Gb°	A°
	Ab7(b9)	B7(b9)	D7(b9)	F7(b9)

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	Db°	E°	G°	Bb°
	A7(b9)	C7(b9)	Eb7(b9)	Gb7(b9)

• **Os acordes de sétima com nona menor são resolvidos por movimento do baixo quarta justa acima ou quinta justa abaixo.**

Ex. 1

| V7 G7(b9) | Im Cm ||

2) **Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuta**

São notas um tom acima ou meio tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13).

Ex.

Escala do acorde B^{O}

- As notas naturais do acorde, mais as tensões, formam a escala diminuta (tom e semitom).
- Geralmente usa-se no acorde diminuta uma nota de tensão de cada vez, ou no máximo duas.

Ex. C^{O}(b13), C^{O}(7M), C^{O}(9), C^{O}(11), C$^{O}\binom{7M}{b13}$.

- Os baixos acrescentados ao acorde diminuto para formar os acordes de 7(b9), são as mesmas notas que formam as tensões disponíveis neste acorde diminuto.

VIII Função tonal ou harmônica dos acordes

Em música temos momentos instáveis, estáveis e menos instável, e são essas variações que motivam a continuidade da música até o repouso final. A palavra *função* serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável).

a) **Função tônica**

É uma função de sentido conclusivo (estável). Geralmente é o acorde que finaliza uma música. O acorde principal da função tônica é o I grau e pode ser substituído pelo VI ou III graus que também estabelecem repouso.

b) **Função dominante**

É uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica. O acorde principal da função dominante é o V grau podendo ser substituído pelo VII.

c) **Função subdominante**

É uma função de sentido meio suspensivo, pois se apresenta de forma intermediária entre as funções tônica e dominante, sendo que o acorde principal da função subdominante é o IV grau podendo ser substituído pelo II.

IX Qualidade funcional dos acordes

Cada um dos acordes correspondentes aos graus têm a sua qualidade funcional, isto é, prepara e resolve com maior ou menor força. Podendo ser qualificados de forte, meio-forte e fraco. Os acordes de função principal, isto é, formados sobre os graus: I, IV e V, são os fortes; os de II e VII graus (substitutos do IV e V, respectivamente), são meio-fortes; e os de III e VI graus (substitutos do I grau), são os fracos.

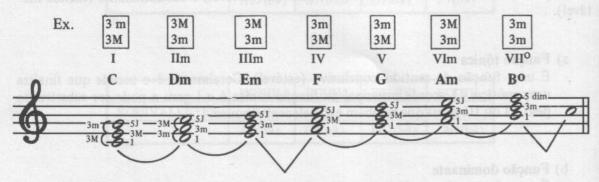
No quadro abaixo mostra-se os graus de função principal e os substitutos, que se aplicam às tonalidades maiores e menores.

QUALIDADE FUNCIONAL DOS ACORDES			
GRAUS DE FUNÇÃO PRINCIPAL		GRAUS SUBSTITUTOS	
Função	**Função Forte**	**Função Meio-Forte**	**Função Fraca**
Tônica	I		VI III
Dominante	V	VII	
Subdominante	IV	II	

X Tríades e tétrades diatônicas formadas sobre os graus da escala maior

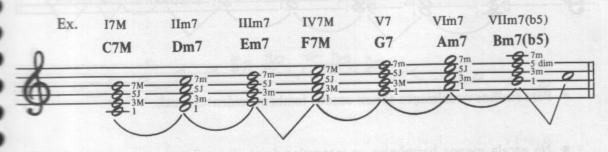
a) Tríades diatônicas

São tríades formadas apenas com as notas de uma escala ou tonalidade.

b) Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala de Dó maior.

- As tríades formadas sobre os graus I, IV e V são maiores; sobre os graus II, III e VI são menores e sobre o VII, diminuto.
- A tríade diminuta não tem uso prático e geralmente a cifra B° inclui a sétima diminuta.
- Os números romanos sobre as cifras são denominados de cifra analítica, usado em análise harmônica funcional.

- A tríade maior é formada pela fundamental, terça maior e quinta justa, resultando também na superposição de uma terça maior embaixo e uma terça menor em cima $\boxed{\frac{3m}{3M}}$; a tríade menor pela fundamental terça menor e quinta justa resultando na superposição de uma terça menor embaixo e uma terça maior em cima $\boxed{\frac{3M}{3m}}$; e a tríade diminuta pela fundamental, terça menor e quinta diminuta, resultando em superposição de duas terças menores superpostas $\boxed{\frac{3m}{3m}}$.
- Como exercício, construa tríades diatônicas sobre as escalas maiores de todas as tonalidades, seguindo o ciclo das quintas (Dó-Sol-Ré-Lá-Mi-Si-Solb-Réb-Láb-Mib-Sib-Fá), use também a armadura da clave, os acidentes locais, cifra prática e analítica.

c) Tétrades diatônicas
São acordes de quatro sons separados por intervalos de terças.

d) Tétrades diatônicas ou acordes de sétima construídos sobre cada uma das notas da escala de Dó maior.

- As tétrades formadas sobre os graus I e IV são maiores com sétima maior; sobre os graus II, III e VI são menores com sétima; sobre o V, com a sétima e sobre VII, menor com sétima e a quinta diminuta.
- Como exercício construa tétrades diatônicas a partir das notas da escala maior em todas as tonalidades, seguindo o ciclo das quintas, usando também a armadura da clave, acidentes locais e a cifra analítica e prática sobre as tétrades.

XI Acordes não diatônicos

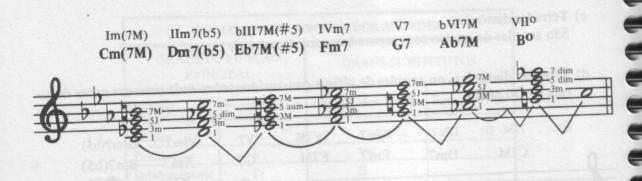
São aqueles que possuem uma ou mais notas estranhas à tonalidade (escala) onde ele se encontra.

Exemplo: Na tonalidade de Dó maior os acordes abaixo não seriam diatônicos. Vejamos:

- Nos acordes acima de Cm e Fm podem se ver duas notas não diatônicas (Mib e Láb) à tonalidade de Dó maior.

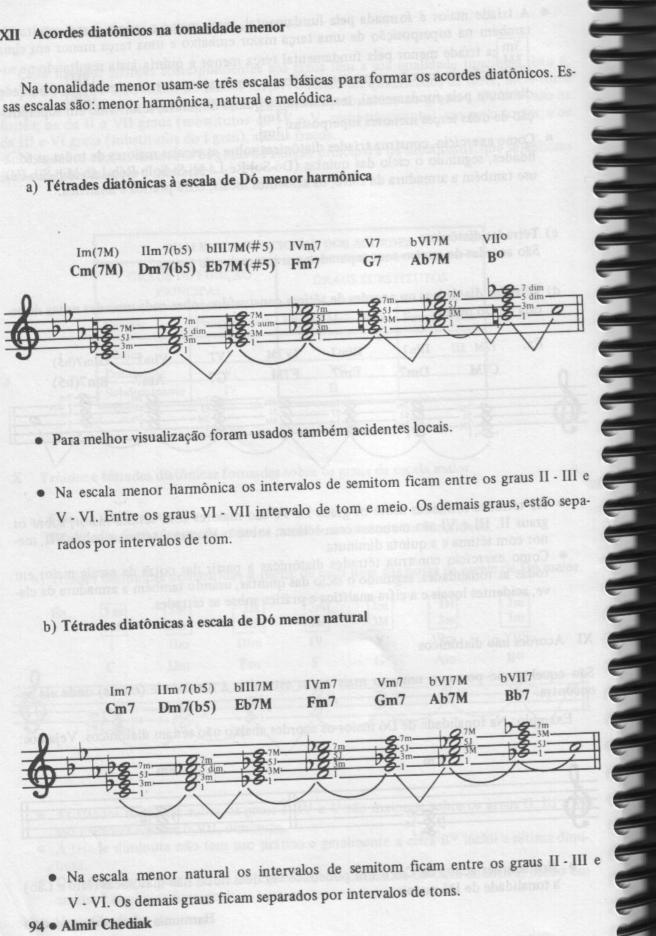
XII Acordes diatônicos na tonalidade menor

Na tonalidade menor usam-se três escalas básicas para formar os acordes diatônicos. Essas escalas são: menor harmônica, natural e melódica.

a) **Tétrades diatônicas à escala de Dó menor harmônica**

- Para melhor visualização foram usados também acidentes locais.

- Na escala menor harmônica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Entre os graus VI - VII intervalo de tom e meio. Os demais graus, estão separados por intervalos de tom.

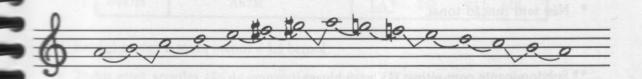
b) **Tétrades diatônicas à escala de Dó menor natural**

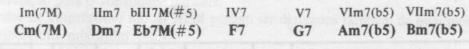
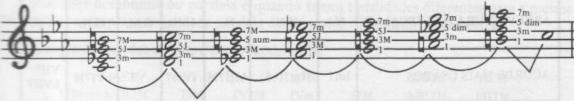
Im7 IIm7(b5) bIII7M IVm7 Vm7 bVI7M bVII7
Cm7 Dm7(b5) Eb7M Fm7 Gm7 Ab7M Bb7

- Na escala menor natural os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Os demais graus ficam separados por intervalos de tons.

c) Diferença da escala melódica clássica para a escala melódica real

A diferença é que a escala melódica clássica sobe com VI e VII graus elevados e desce no seu estado natural e a melódica real sobe e desce da mesma forma. Para efeito de ilustração vamos formar as duas escalas em Lá menor.

Escala melódica real

Escala melódica clássica

- Sempre que a escala menor melódica for mencionada neste livro fica subentendido que se tratará, sempre, da melódica real.

d) Tétrades diatônicas à escala melódica

- Na escala melódica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e VII - VIII. Os demais graus ficam separados por intervalos de tom.
- Como exercício construa tétrades diatônicas sobre os graus das três escalas, em todas as tonalidades usando também a armadura de clave, acidentes locais e cifra prática e analítica.

XIII Quadro mostrando as funções harmônicas e os graus que representam os acordes diatônicos das tonalidades maiores e menores

	ESCALAS	FUNÇÃO HARMÔNICA						
		Tônica	Subdom.	Tônica	Subdom.	Domin.	Tônica	Domin.
GRAUS DA ESCALA	Maior	I7M	IIm7	IIIm7	IV7M	V7	VIm7	VIIm7(b5)
	Menor harmônica	Im(7M)	IIm7(b5)	bIII7M (#5)	IVm7	V7	bVI7M	VII°
	Menor natural	Im7	IIm7(b5)	bIII7M	IVm7	*Vm7	bVI7M	bVII7
	Menor melódica	Im(7M)	IIm7	bIII7M(#5)	**IV7	V7	VIm7(b5)	VIIm7(b5)

* Não tem função tonal.

** Subdominante com sétima (IV grau blues).

XIV Quadro com a seleção dos acordes mais usados

Exemplo tomando como base a tonalidade de Dó menor:

ABREVIATURA DAS ESCALAS	N.	H.N.	N.	H.N.	H.M.	H.N.	H.N.
ACORDE MAIS USADOS	Im7	IIm7(b5)	bIII7M	IVm7	V7	bVI7M	VII° bVII7
EX. NO TOM DE DÓ MENOR	Cm7	Dm7(b5)	Eb7M	Fm7	G7	Ab7M	B° Bb7

N. (natural) M. (melodica) H. (harmonica)

- Como exercício transponha este quadro para as demais tonalidades.

XV Acordes subdominante menor

Os acordes de subdominante menor são aqueles que possuem na sua formação a sexta menor da tonalidade (escala).

ACORDES DE SUBDOMINANTE MENOR		
GRAUS	CIFRA EX. NA TONALIDADE DÓ	NOTAS DO ACORDE
IVm	Fm	FÁ LÁ b DÓ
IVm6	Fm6	FÁ LÁ b DÓ RÉ
IVm(7M)	Fm(7M)	FÁ LÁ b DÓ RÉ MI
IVm7	Fm7	FÁ LÁ b DÓ MI b
bII7M	Db7M	RÉ b FÁ LÁ b DÓ
IIm7(b5)	Dm7(b5)	RÉ FÁ LÁ b DÓ
bVII7	Bb7	SI b RÉ FÁ LÁ b
bVI6	Ab6	LÁ b DÓ MI b FÁ
bVI7M	Ab7M	LÁ b DÓ MI b SOL

- Em Dó menor a sexta menor é Lá bemol.
- Todos esses acordes são de empréstimo modal *AEM* quando usados na tonalidade paralela (homônima) de Dó maior.

XVI Acorde de empréstimo modal

A palavra modal vem de modo. Modo é a maneira de como os tons e semitons são distribuídos entre os graus da escala.

Acordes do modo (tonalidade) menor usados no modo (tonalidade) maior paralelo e vice-versa são denominados acordes de empréstimo modal *AEM*.

É raro encontrar, na progressão harmônica de uma música, mais de dois acordes seguidos deste tipo. Quando acontecem mais de dois acordes seguidos de *AEM*, na maioria das vezes, se tem modulação para o tonalidade paralela.

Os acordes de empréstimo modal AEM podem ser derivados também de qualquer outro modo (dórico, lídio, mixolídio, etc.).

Tonalidade homônima ou paralela é quando temos tonalidades diferentes para a mesma tônica. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior é Dó menor e vice-versa.

Exemplo de acordes de empréstimo modal *AEM*.

	AEM			AEM		AEM	AEM
I7M	bVII7M	I7M	IV7M	IVm7	I7M	bIII7M	bII7M
𝄆 C7M |	Bb7M |	C7M |	F7M |	Fm7 |	C7M |	Eb7M |	Db7M 𝄇

- Os acordes Bb7M(bVII7M) e Db7M(bII7M) não fazem parte dos acordes diatônicos em nenhuma das tonalidades, logo, será de empréstimo modal em ambas as tonalidades. Esses dois acordes são derivados do VIIm7(b5) e IIm7(b5), respectivamente, com a fundamental abaixada em meio tom. Pode-se dizer, também, que esses acordes são emprestados do modo dórico e frígio, respectivamente (ver págs. 122 e 124).

XVII Preparação do I grau

São três os tipos de preparação para o I grau, todas por função dominante.

- Para entender as setas e os colchetes apresentados neste capítulo leia, também, sinalização analítica nas págs. 100 e 101.

a) **Preparação V7 → I (dominante primário)**
Nesta preparação o movimento do baixo do *V7* sobe quarta justa ou desce quinta justa para resolver no I. É o mais usado e sua resolução é feita tanto no acorde maior como no menor.

Ex.

V7	I		V7	Im
G7	**C**		**G7**	**Cm**

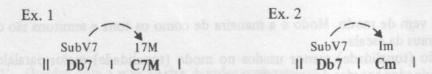
- Os dominantes dos demais graus diatônicos, recebem a denominação de *dominantes secundários.* Ex. V7/II, V7/VI etc.

b) **Preparação SubV7 → I (SubV7 primário)**
SubV7 quer dizer *substituto da sétima da dominante* e é encontrado sobre o *II grau abaixado,* isto é, um semitom acima do acorde de resolução. O *SubV7* resolve tanto no acorde maior quanto no menor.

Ex. 1

SubV7 → I7M
|| Db7 | C7M |

Ex. 2

SubV7 → Im
|| Db7 | Cm |

- O *SubV7* dos demais acordes diatônicos são denominados de *SubV7* secundários.

Ex.

c) **Preparação VII I**
A preparação VII° é mais freqüente quando o acorde de resolução é menor. Observe que a sétima diminuta de B° é a nota Láb, diatônica à tonalidade de Dó menor, daí ser mais comum o uso do VII° preparando o Im.

Ex.

VII° Im
|| B° | Cm |

d) Preparação VIIm7 (b5)   I

A preparação VIIm7(b5)   I é de pouco uso na harmonização de música popular. Normalmente, este acorde funciona como II cadencial secundário do VIm.

Ex.
I   VIIm7(b5)   V7/VI   VIm
|| C | Bm7(b5) | E7 | Am |

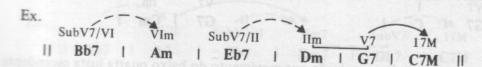
XVIII Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar)

a) Dominante secundário
São os dominantes dos demais graus diatônicos, caracterizados, também, pelo movimento do baixo do V/II, V/III, V/IV, etc; quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.
I7M   V7/III   IIIm   V7/II   IIm7   V7/V   V7   I7M
|| C7M | B7 | Em | A7 | Dm7 | D7 | G7 | C7M ||

b) Dominante auxiliar
São os dominantes dos acordes de empréstimo modal. Sua resolução se caracteriza por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.
I7M   V7/bIII   AEM bIII7M   V7/bVI   AEM bVI7M   IIm   V7   I7M
|| C7M | Bb7 | Eb7M | Eb7 | Ab7M | Dm | G7 | C7M ||

c) SubV7 secundários
São os *SubV7* dos graus diatônicos, sua resolução é caracterizada por movimento do baixo que desce meio tom para alcançar o acorde desejado.

Ex.
• Os SubV7 dos acordes de empréstimo modal são ouvidos como V7 (dominante secundário) de um grau diatônico.

Ex.
(V7/III) AEM bVII   (V7/II) AEM bVI   (V7/VI) AEM bIII   (V7/V7) AEM bII   (V7/VII) IVm
|| B7 | Bb | A7 | Ab | E7 | Eb | D7 | Db | F#7 | Fm ||

XIX II cadencial primário, secundário e auxiliar

A cadência harmônica *autêntica* é caracterizada pelas funções subdominante, dominante e tônica IV V7 I ou IIm V7 I. Nesta última o IIm é parte da cadência, daí o nome II cadencial. IIm V7 I é de uso constante em música popular.

Sempre que se tem um acorde menor no tempo forte do compasso e separado do dominante por intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, dizemos que este acorde é um II cadencial. O II cadencial do I grau (IIm V7 I) é chamado de primário. O II cadencial dos demais graus diatônicos, de secundários, e, o dos acordes de empréstimo modal de auxiliar.

Ex.

*IIm7	V7	I	**	V7/III	IIm	V7/II	IIm	V7	I
‖ Dm7	G7	| C |	F#m7	B7 |	Em	A7 |	Dm	G7 |	C |

***	V7/bVII	AEM bVII7M	***	V7/bVI	AEM bVI7M	IIm7	V7	I
| Cm	F7 |	Bb7M |	Bbm7	Eb7 |	Ab7M |	Dm7	G7 |	C ‖

* – II cadencial primário
** – II cadencial secundário
*** – II cadencial auxiliar

XX Sinalização analítica

É usada para mostrar o vínculo entre alguns acordes, caracterizando clichês de bastante uso nas harmonias das músicas de um modo geral.

a) Resolução *V7 I* (sétima da dominante para a tônica) usa-se a seta contínua.

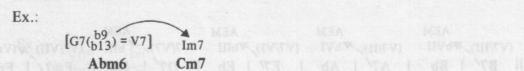
Ex. 1

V7	I
‖ G7 |	C |

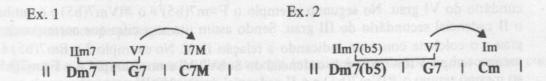
Ex. 2

V7	Im
‖ G7 |	Cm |

- A seta contínua indica resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, mas, pode ser usada, também, em casos específicos como V7/3ª I (G7/B C) ou para indicar resolução de um dominante disfarçado.

Ex.:

b) Resolução *SubV7* ⤳ *I* (substituto do V7 para o I) usa-se a seta tracejada.

- A seta tracejada indica resolução por movimento do baixo descendo meio tom.

c) **II cadencial primário**
No II cadencial primário (IIm V7 I) usa-se o colchete contínuo ligando o IIm (função subdominante) ao V7 (função dominante) por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, para caracterizar o vínculo entre os graus IIm V7.

d) **II cadencial secundário e auxiliar**
É quando um dominante secundário vem precedido por seu II cadencial, isto é, um acorde menor com sétima ou menor com sétima e quinta diminuta, com os baixos separados por intervalos de quarta justa.

Ex. 1 – II cadencial secundário

I7M V7/IV IV7M
|| C7M | Gm7 C7 | F7M |

Ex. 2 – II cadencial auxiliar

I7M V7/bIII AEM bIII7M
|| C7M | Fm7 Bb7 | Eb7M

- É importante notar que o colchete foi colocado sob a cifra dos acordes. Sobre o acorde que corresponde ao II cadencial, é dispensável o uso do número romano, ficando apenas subentendido devido ao colchete contínuo.

e) **II cadencial do SubV7**
O SubV7 do I grau recebe a denominação de SubV7 primário, e dos demais graus diatônicos, de SubV7 secundário. A sinalização analítica é a mesma em ambos os casos.

O SubV7 pode vir precedido por seu II cadencial.

- Como pode ser visto no exemplo acima, não é usado o número romano sobre o II cadencial secundário, mas apenas o colchete tracejado que indica a relação IIm SubV7.

f) **Acorde com função dupla**

É quando numa progressão harmônica um determinado acorde ocupa duas funções.

Ex. 1 — I7M: ‖ C7M | VIIm7(b5): Bm7(b5) | V7/VI: E7 | VIm7: Am7 |

Ex. 2 — I7M: ‖ C7M | #IVm7(b5): F#m7(b5) | V7/III: B7 | IIIm7: Em7 |

Ex. 3 — I7M: ‖ C7M | VIIm7(b5): Bm7(b5) SubV7/VI: Bb7(#11) | VIm7: Am7 |

Ex. 4 — I7M: ‖ C7M | #IVm7(b5): F#m7(b5) SubV7/III: F7(#11) | IIIm7: Em7 |

- No primeiro exemplo o Bm7(b5) é ao mesmo tempo VIIm7(b5) e o II cadencial secundário do VI grau. No segundo exemplo o F#m7(b5) é o #IVm7(b5) e é também o II cadencial secundário do III grau. Sendo assim usa-se a cifra que corresponde ao grau e o colchete contínuo indicando a relação II V. No exemplo 3 o Bm7(b5) é ao mesmo tempo VIIm7(b5) e II cadencial do SubV7/VI e no exemplo 4 o F#m7(b5) é ao mesmo tempo o #IVm7(b5) e o II cadencial do SubV7/III.

XXI Classificação dos acordes diminutos

Os acordes diminutos podem ser ascendente, descendente, e auxiliar.

a) **Diminuto ascendente**

É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom acima.

Ex.

V7	#V°	VIm7
‖ G7	G#°	Am7 |

- O acorde diminuto ascendente é de função dominante, pois G#° equivale a E7(b9). Os diminutos ascendentes ou descendentes podem resolver, também na inversão do I ou do V grau e a sua função será exclusivamente cromática.

Ex. 1

I7M	IIm7	#II°	I/3ª
‖ C7M	Dm7	D#°	C/E ‖

Ex. 2

I7M	IV7M	#IV°	I/5ª
‖ C7M	F7M	F#°	C/G ‖

b) **Diminuto descendente**

Quando é resolvido num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo.

Ex.

VIm7	bVI°	V
‖ Am7	Ab°	G |

- O diminuto descendente não é de função dominante.

c) **Diminuto auxiliar**
Quando resolve em acorde com o mesmo baixo.

Ex. 1 | Ex. 2

I7M | I° | I7M
|| C7M | C° | C7M

I7M | V° | V7
|| C7M | G° | G7

- O diminuto auxiliar retarda a resolução e dá o mínimo de movimento harmônico, por manter o baixo.

XXII Diminuto de passagem

É quando o baixo do acorde diminuto está interligado por intervalo de semitom com o baixo do acorde anterior e posterior.

1) Exemplo de diminuto de passagem ascendente

Ex. 1 | Ex. 2

I7M | #I° | IIm7
|| C7M | C#° | Dm7

I7M | IV7M | #IV° | V7
|| C7M | F7M | F#° | G7 |

Ex. 3 – Progressão de acordes contendo diminutos de passagem ascendente.

I7M | #I° | IIm7 | #II° | IIIm7 | IV | #IV° | V | #V° | VIm7 | VII°
(|: C7M | C#° | Dm7 | D#° | Em7 | F | F#° | G | G#° | Am7 | B° :|)

2) **Diminuto de passagem descendente**
É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo.

Ex. 1 | Ex. 2

I7M/3ª | bIII° | IIm7
|| C7M/E | Eb° | Dm7 |

I7M | VIm7 | bVI° | V
|| C7M | Am7 | Ab° | G |

Ex. 3 – Progressões de acordes contendo diminuto de passagem descendente

I7M | VIm7 | bVI°* | V7 | I7M | bIII° | IIm7 | V7 | I7M
|| C7M | Am7 | Ab° | G7 | C7M | Eb° | Dm7 G7 | C7M ||

*Diminuto de passagem.

3) **Progressão de acordes contendo diminuto auxiliar e de passagem ascendente e descendente**

```
      I7M        #Iº       IIm7     #IIº      IIIm7    IV7M     #IVº     I/5ª  #Vº
||  C7M   |  C#º   |  Dm7   |  D#º   |  Em7   |  F7M   |  F#º   | C/G |  G#º  |

     VIm7      bIIIº      IIm7     V7      Vº      V7     I7M
|   Am7    |   Ebº    |  Dm7   |  G7  |  Gº  |  G7  |  C7M  ||
```

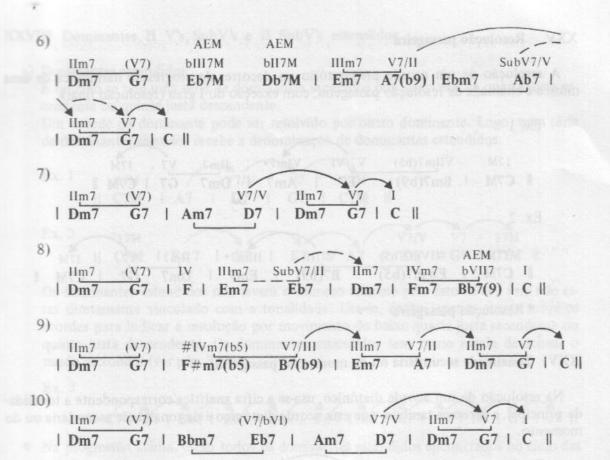
XXIII Resolução deceptiva

É quando os acordes preparatórios V7 e SubV7 não resolvem no acorde esperado, causando um efeito de surpresa na progressão harmônica.

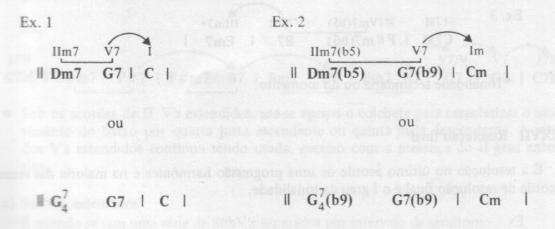
```
  Ex. 1                                  Ex. 2

      I            *(V7/III)      I       I7M      IIm7     IIIm7    (SubV7/II)**
||    C   |  F#m7       B7    |   C  ||  C7M   |  Dm7   |  Em7   |   Eb7(9)    |  Em7|
```

*A resolução de B7 seria Em, logo, C é surpresa.
**A resolução esperada do Eb7(9) seria Dm7, logo, Em7 é surpresa.

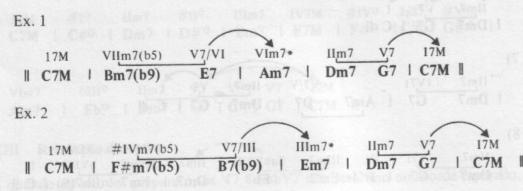
Exemplos de progressões harmônicas com resoluções deceptivas

```
1)
   IIm7       (V7)     IIIm7       V7/II       IIm7     V7     I
|  Dm         G7    |  Em7         A7(b13)  |  Dm7      G7  |  C  ||

2)
   IIm7       (V7)     IIIm7      SubV7/II     IIm7     V7     I
|  Dm7        G7    |  Em7        Eb7       |  Dm7      G7  |  C  ||

3)
   IIm7       (V7)                V7/II        IIm7     V7     I
|  Dm7        G7    |  Em7(b5)    A7(b13)   |  Dm7      G7  |  C  ||

4)
   IIm7       (V7)                V7/II        IIm7     V7     I
|  Dm7        G7    |  E7         A7(b9)    |  Dm7      G7  |  C  ||

5)
                       AEM         AEM         AEM
   IIm7       (V7)     bIII7M      bVI7M       bII7M                        V7/V
|  Dm7        G7    |  Eb7M        Ab7M     |  Db7M     Bm7  |  Am7         D7  |

   IIm7       (V7)     I
|  Dm7        G7    |  C  ||
```

• Para representar um dominante com resolução deceptiva, usa-se o grau entre parênteses.

XXIV Acorde V^7_4

O V^7_4 (sétima com quarta suspensa) pode substituir o II cadencial.

• As tensões (9), (13), $\binom{9}{13}$ são usadas no V^7_4 quando prepara uma tônica maior e (b9), $\binom{b9}{b13}$ quando prepara uma tônica menor, mas como fator surpresa qualquer tensão é válida, desde que não haja choque com a melodia harmonizada.

XXV Resolução passageira

A resolução de um acorde preparatório no decorrer da progressão harmônica de uma música é chamada de resolução passageira, com exceção do I grau (resolução final).

* Resolução passageira

XXVI Tonalidade secundária ou do momento (passageira)

Na resolução de um acorde diatônico, usa-se a cifra analítica correspondente a tonalidade principal, e dizemos também que este acorde diatônico é da tonalidade secundária ou do momento.

Ex. 1

I7M V7/IV IV7M*
‖ C7M | Gm7 C7 | F7M |

Ex. 2

I7M VIIm7(b5) V7/VI VIm*
‖ C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 |

Ex. 3

I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7*
‖ C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 |

*Tonalidade secundária ou do momento.

XXVII Resolução final

É a resolução no último acorde de uma progressão harmônica e na maioria das vezes o acorde de resolução final é o I grau da tonalidade.

Ex.

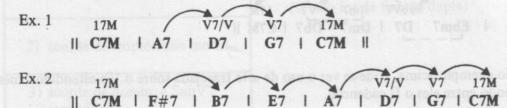
I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7 V7/II IIm7 V7 I7M*
‖ C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 A7 | Dm7 G7 | C7M ‖

* Resolução final.

XXVIII Dominantes, II V's, SubV's e II SubV's estendidos

a) Dominantes estendidos

É quando se tem uma série de dominantes separados por intervalos de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Um acorde de dominante pode ser resolvido por outro dominante. Logo, uma série de dominantes seguidos recebe a denominação de dominantes estendidos.

Os dominantes estendidos não levam o número romano pelo fato de seu som não estar diretamente vinculado com a tonalidade. Usa-se, então, apenas a seta sobre os acordes para indicar a resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. Os dominantes estendidos tem como escala de acorde o modo mixolídio (ver pág. 339).

Ex. 3

|| C7 | F7 | Bb7 | Eb7 | Db7 | F#7 | B7 | E7 | A7 | D7 | G7 | C7 ||

- Na progressão acima, estão todos os dominantes estendidos encontrados no ciclo das quintas.

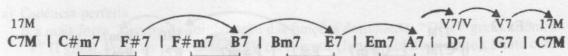
Ex. 4

17M V7/II IIm7 V7 17M

|| C7M | F#7 | B7 | E7 | A7 | Dm7 G7 | C7M ||

b) II V's estendidos

Os dominantes podem vir precedidos do II cadencial. Logo, o II cadencial, com o respectivo V7 estendido, forma o II V estendido.

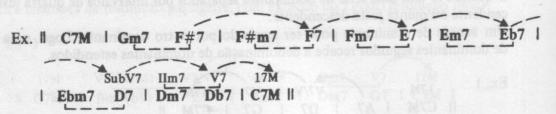
Ex.

- Sob os acordes de II V's estendidos, usa-se apenas o colchete para caracterizar o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. A seta dos V's estendidos continua sendo usada, mesmo com a presença do II grau entre eles.

c) SubV's estendidos

É quando se tem uma série de SubV's separados por intervalo de semitom.

Nos SubV's estendidos usa-se apenas a seta tracejada sobre os acordes para indicar movimento do baixo por um semitom descendente.

d) II SubV's estendidos

Nos II SubV's estendidos usa-se apenas o colchete tracejado sob os acordes para indicar o movimento do baixo um semitom descendente.

- No exemplo acima, pode-se ver o uso da seta tracejada sobre o V's estendidos, mesmo tendo entre eles o II cadencial.

XXIX Acorde interpolado

É o acorde encontrado entre acordes de determinados clichês harmônicos.

Ex. 1

17M IIm7 SubV7/V V7 17M
|| C7M | Dm7 Ab7 G7 | C7M ||

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo II V7.

Ex. 2

17M V7/VI SubV7/VI VIm
|| C7M | E7 Bb7 | Am7 |

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo V7 e VIm.

Ex. 3

17M V7/III IIIm7
|| C7M | C#m7 F#7 | F#m7 B7 | Em7 |

- F#m7 está interpolado pelo F#7 e B7.

XXX Cifra analítica no II cadencial secundário diatônico

Quando coincide de um II cadencial ser diatônico,usa-se o número romano do grau do acorde diatônico e colchete abaixo dos graus indicando o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.

17M VIIm7(b5) V7/VI VIm7 V7/V IIm7 V7 17M
| C7M | Bm7(b5) E7(b9) | Am7 D7 | Dm7 G7. | C7M

XXXI Quadro de situações em que se deve ou não usar o número sobre os acordes na análise harmônica

Leva número romano	Não leva número romano
1) acorde diatônico	1) acorde de II cadencial secundário (se não for de função dupla)
2) acorde de empréstimo modal	
3) acorde de domin. e SubV7 secundário	
4) acorde de função dupla	2) V's, II V's, SubV's e II SubV's estendidos
5) acorde dim. de passagem auxiliar	

- Os números romanos devem ser usados apenas nos acordes percebidos pelo ouvido dentro da tonalidade, sendo assim, os V's e II V's estendidos não são percebidos pelo ouvido na tonalidade.

XXXII Cadência harmônica

A cadência harmônica é caracterizada pela combinação funcional dos acordes, com sentido conclusivo ou suspensivo. Para se caracterizar uma cadência, necessita-se de pelo menos dois acordes de diferentes funções. É através da cadência que se define uma tonalidade, já que dois acordes de diferentes funções encerram quase todas as notas de uma tonalidade. São cinco as cadências: *perfeita, imperfeita, plagal, meia-cadência* e *deceptiva.*

a) **Cadência perfeita**
É a mais forte. Resulta da combinação das funções dominante "D" (V grau) e tônica "T" (I grau). Pode vir precedida do IV ou II graus (função subdominante). Neste caso recebe a denominação de cadência autêntica.
A cadência perfeita e essencialmente final.

Ex. 1

V I
| G | C ||

Ex. 2

V7 I
| G7 | C ||

Ex. 3

IV V7 I
| F G7 | C ||

Ex. 4

IIm7 V7 I
| Dm7 G7 | C ||

b) Cadência imperfeita

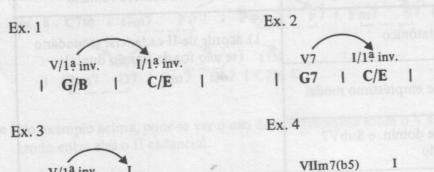
É o resultado da combinação "D" e "T" (V I) onde um ou ambos os acordes estão invertidos ou ainda no caso VII I. Nesses casos a cadência enfraquece acentuadamente.

Ex. 3

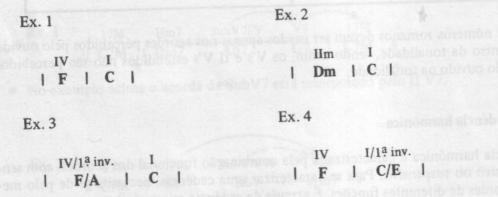
V/1ª inv. I

| G/B | C |

Ex. 4

VIIm7(b5) I

| Bm7(b5) | C |

c) Cadência plagal

É o resultado da combinação das funções "S" e "T". Trata-se, também, de uma cadência conclusiva.

d) Meia cadência

É quando o descanso é feito no dominante (V grau). Sendo o dominante precedido por graus de diferentes funções.

Ex. 1

IIm V

| Dm | G

Ex. 2

VIm V

Am7 | G

Ex. 3

I V

| C | G |

e) Cadência deceptiva ou interrompida

É quando o dominante vem seguido por qualquer grau que não seja a tônica. Esta cadência não é conclusiva podendo ser diatônica ou modulante.

1) Diatônica

É quando o dominante (V) vem seguido por qualquer grau diatônico.

Ex. 1

V IV

| G | F |

Ex. 2

V VIm

| G | Am |

Ex. 3

V IIm

| G | Dm |

Ex. 4

V IIIm

| G | Em |

2) Modulante

É quando o dominante (V) vem seguido por acorde que leva a uma nova tonalidade, passageira ou não.

Ex. 1 – V ⌒ I de uma nova tonalidade.

Ex. 2 – V do V7 ⌒ I de uma nova tonalidade.

XXXIII Resolução direta e indireta no acorde de sétima da dominante

O acorde de sétima da dominante resolve num acorde cuja fundamental está quarta justa ascendente ou quinta justa descendente (V7 ⌒ I) e em meio tom abaixo (SubV7 ⌒ I).

a) **Resolução direta**

É quando a resolução é feita de forma direta, isto é, V7/I, V7/II, SubV7/I, SubV7/II etc.

Ex. 1

IIIm7	V7/II	IIm7	V7	I7M
Em7	A7	Dm7	G7	I7M

Ex. 2

IIIm7	SubV7/II	IIm7	SubV7	I7M
Em7	Eb7	Dm7	Db7	C7M

b) **Resolução indireta**

É quando se tem acorde interpolado antes de resolver.

Ex.

I7M			V7	SubV7	I7M
C7M	Ebm7	Ab7	G7	Db7	C7M

XXXIV Acordes de sétima da dominante sem função dominante

Já vimos em lições anteriores que a função dominante resolve por movimento do baixo quarta justa ascendente ou um semitom abaixo. Neste capítulo serão mostradas e analisadas inúmeras situações de acordes de sétima da dominante, mas sem função dominante.

Quando o acorde de sétima da dominante não resolve de modo regular (V7 para o I ou SubV7 para o I) o contexto harmônico irá definir a sua análise. Por exemplo, na tonalidade de Dó maior, se o B7 resolve em C, o B7 será um acorde de sétima da dominante, mas sem ser de função dominante.

Os acordes de sétima da dominante, sem função dominante, são classificados da seguinte maneira: *acordes de função especial não dominante; acordes de sétima da dominante resolvidos deceptivamente e acordes diatônicos cromaticamente alterados.*

a) **Acordes de função especial, não dominante**

1) O *bVII7* (sétimo grau abaixado com sétima) é um acorde diatônico à escala menor natural (função de subdominante menor "Sm"). Na tonalidade maior, é um acorde de empréstimo modal AEM. Como acorde de função especial, não dominante, sua resolução é feita por movimento do baixo um tom acima.

Ex.

```
                AEM
        I       bVII7     I
   ||   C   |   Bb7    |  C  |
```

- Algumas vezes o bVII7 substitui o IVm.

2) O *VII7* é de função especial quando resolvido diretamente no I grau, podendo, também, ser analisado como V7/III (quinto grau sete do terceiro) resolvido deceptivamente.

- Por exemplo, na tonalidade de Dó o B7 será de função especial (VII7) quando tiver duração longa e não for precedido pelo II cadencial, neste caso, o I grau será a resolução esperada.

```
Ex. 1  I            VII7           I       Ex. 2  I      VII7     I
   || C |  ·/.  | B7  |  ·/.  | C |          | C  |   B7   |  C  |
```

- O B7 será V7/III (quinto grau do terceiro) quando tiver duração curta ou fizer parte do clichê IIm V7, neste caso será analisado como dominante secundário do III grau.

```
Ex. 1
          I                       (V7/III)    I
   ||     C   |  ·/.   | F#m7      B7     |  C  |

Ex. 2   I7M      #IVm7(b5)      (V7/III)       I7M
   ||   C7M   |  F#m7(b5)       B7(b9)     |   C7M  |
```

3) O *I7* e *IV7*, são considerados acordes *blues* diatônicos (função blues). Sendo que o IV7 em certas situações pode ser um V7 do bVII ou um SubV7 do IIIm. O IV7 é, também, diatônico à tonalidade menor (melódico). Mas geralmente é ouvido como IV grau blues.

```
Ex. 1    I7      IV7     I7           Ex. 2   I7    V7    IV7    I7
   ||    C7  |   F7  |   C7  |              | C7 | G7  | F7  | C7 |

Ex. 3    I       V7/IV      V7/bVII     bVII7M
   ||    C   |   C7     |   F7      |   Bb7M

Ex. 4    I               SubV7/III     IIIm
   ||    C  |  F#m7        F7      |   Em   |
```

4) O II7 e bVI7 se relacionam um com o outro, assim como #IVm7(b5) pelo mesmo trítono e sua resolução é feita no I grau ou no I/5ª no baixo (I grau com quinta no baixo). O #IVm7(b5) pode ser percebido como acorde de passagem entre o IV e o V grau ou IV e I/5ª no baixo. E também do V para o IV ou do I/5ª no baixo para o IV grau. O #IVm7(b5) pode funcionar como II cadencial secundário para o IIIm. Quando o #IVm7(b5) não for percebido como II cadencial secundário, será ouvido como subdominante alterado.

Ex. 1 | II7 **D7** | ·/. | I7M **C7M** | Ex. 2 | bVI7 **Ab7** | ·/. | I7M **C7M** |

Ex. 3 | IV7M **F7M** | #IVm7(b5) **F#m7(b5)** | V7 **G7** | Ex. 4 | I7M **C7M** | #IVm7(b5) **F#m7(b5)** | IVm6 **Fm6** |

5) Quadro mostrando os acordes de função especial, não dominantes com as respectivas funções e escalas.

TONALIDADE DE DO			
ACORDE	**GRAU**	**FUNÇÃO**	**ESCALA DO ACORDE**
Bb7	bVII7	Subd. menor	Lídio b7
C7	I7	Blues	Blues, mixolídio
F7	IV7	Blues	Blues lídio b7
B7	VII7	Cadencial	Lídio b7, mixolídio
D7	II7	Subd. alt.	Lídio b7, mixolídio
Ab7	bVI7	Subd.men.alt.	Lídio b7

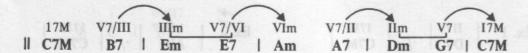
- Ver escala de acordes na parte 5

- As tensões nesses acordes são geralmente naturais, exceto nos acordes blues já que as tensões alteradas têm a tendência de se resolverem e geralmente implicam em movimentos do baixo por quinta justa descendente.

b) Acordes de sétima da dominante "resolvidos" deceptivamente
A resolução deceptiva ocorre quando há expectativa de uma resolução específica. De certa forma o nosso ouvido está acostumado a determinados clichês harmônicos. Decorrente disto temos a tendência de esperar determinadas resoluções. São três as principais razões; a prática de ouvir e tocar determinados estilos de música, a prática da harmonia tradicional e uma certa regularidade de cadências que ao se repetir estabelece a expectativa.
São cinco os tipos de dominantes "resolvidos" deceptivamente: *dominantes secundários, dominantes substitutos, dominantes e SubV7 estendidos, dominantes especiais* e *II V's adjacentes.*

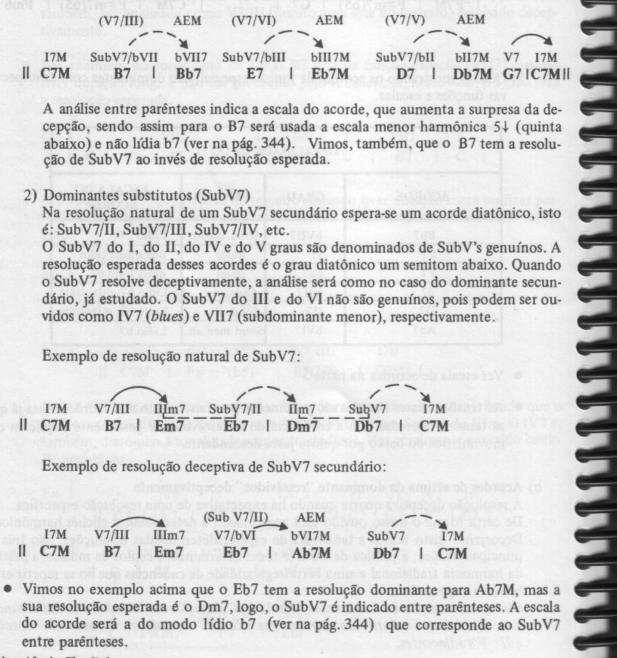
1) Dominantes secundários

Na resolução natural de um acorde de sétima da dominante secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: V7/II, V7/III, V7/IV, etc. Quanto isto não acontece trata-se de uma resolução deceptiva. Em análise harmônica a decepção é indicada colocando-se entre parênteses a análise conforme a expectativa e fora do parênteses o que realmente acontece.

Exemplo de resoluções naturais do dominante:

Exemplo de resoluções deceptivas de dominantes secundários:

(V7/III) AEM (V7/VI) AEM (V7/V) AEM

I7M SubV7/bVII bVII7 SubV7/bIII bIII7M SubV7/bII bII7M V7 I7M

|| C7M B7 | Bb7 E7 | Eb7M D7 | Db7M G7 | C7M ||

A análise entre parênteses indica a escala do acorde, que aumenta a surpresa da decepção, sendo assim para o B7 será usada a escala menor harmônica 5↓ (quinta abaixo) e não lídia b7 (ver na pág. 344). Vimos, também, que o B7 tem a resolução de SubV7 ao invés de resolução esperada.

2) Dominantes substitutos (SubV7)

Na resolução natural de um SubV7 secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: SubV7/II, SubV7/III, SubV7/IV, etc.

O SubV7 do I, do II, do IV e do V graus são denominados de SubV's genuínos. A resolução esperada desses acordes é o grau diatônico um semitom abaixo. Quando o SubV7 resolve deceptivamente, a análise será como no caso do dominante secundário, já estudado. O SubV7 do III e do VI não são genuínos, pois podem ser ouvidos como IV7 (*blues*) e VII7 (subdominante menor), respectivamente.

Exemplo de resolução natural de SubV7:

I7M V7/III IIIm7 SubV7/II IIm7 SubV7 I7M

|| C7M B7 | Em7 Eb7 Dm7 Db7 | C7M

Exemplo de resolução deceptiva de SubV7 secundário:

(Sub V7/II) AEM

I7M V7/III IIIm7 V7/bVI bVI7M SubV7 I7M

|| C7M B7 | Em7 Eb7 | Ab7M Db7 | C7M

- Vimos no exemplo acima que o Eb7 tem a resolução dominante para Ab7M, mas a sua resolução esperada é o Dm7, logo, o SubV7 é indicado entre parênteses. A escala do acorde será a do modo lídio b7 (ver na pág. 344) que corresponde ao SubV7 entre parênteses.

3) Dominantes e SubV7 estendidos

Quando o acorde de sétima da dominante ocorre numa série de II V's, a sua resolução esperada é geralmente determinada pelo clichê estabelecido na série. Esse tipo de clichê estabelecido pode conduzir o ouvido até a perda da noção da tonalidade original.

Exemplo de clichês de acordes percebidos como II V's estendidos:

I7M
|| C7M | Fm7 Bb7 | Ebm7 Ab7 | C#m7 F#7 | Bm7 E7 | Am7 D7 |

IIm7 V7 I7M
| Dm7 G7 | C7M ||

- No exemplo acima temos II V's estendidos do segundo ao sexto compasso. O Bb7 não tem som de bVII7 e nem o Ab7 é percebido como bVI7.

Exemplo de II SubV's estendidos:

I7M SubV7/V IIm7 V7 I7M
|| C7M | Dbm7 C7 | Bm7 Bb7 | Am7 Ab7 | Dm7 G7 | C7M |

- No exemplo anterior o segundo, terceiro e quarto compassos são percebidos como SubV's cromáticos. O C7 não é percebido como V7/IV.

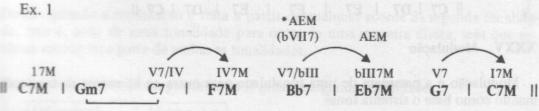
4) Dominantes de função especial

O *I7, II7, bVI7, bVII7* e *VII7* são considerados dominantes de função especial quando tem como resolução esperada o I grau. A resolução deceptiva dos acordes de sétima da dominante de função especial é rara. A resolução deceptiva do dominante de função especial será assim interpretada se o contexto sugerir função especial. Os principais fatores que determinam num contexto se a resolução de um dominante especial é ou não deceptiva: melodia, ritmo harmônico e forma. Observem que as escalas dos acordes são derivadas da análise entre parênteses.

Exemplo de dominante de função especial resolvidos de maneira normal:

AEM
I7 V7/IV IV7M bVII7 I7M
|| C7M | Gm7 C7 | F7M | Bb7 | C7M ||

Exemplos de dominantes de função especial resolvidos deceptivamente.

Ex. 1

*Acorde de função especial.

- A escala do acorde usada para Bb7 de qualquer maneira seria a do modo lídio b7 (ver na pág. 344)

*Acorde função especial

5) *II V's* adjacentes (separados por um semitom ou tom)

Os *II V's* adjacentes são uma categoria especial de progressões com dominantes, deceptivos ou não. O *II V* seguido por um outro *II V* um semitom ou um tom acima é adjacente ao próximo *II V*. O fato de nestes casos não haver resolução dominante levam à criação dessa categoria especial.

O *II V* adjacente é aceito pelo ouvido mesmo ascendentemente, por ser muito marcante e poder funcionar de uma forma independente, mesmo sem a resolução regular.

Os *II V's* adjacentes ascendentes funcionam devido ao movimento do baixo por grau conjunto, e também pela marcha harmônica e à força do clichê. Ver ex. 2.

Os *II V's* que se repetem um semitom ou um tom abaixo não pedem maiores justificativas, já que são resoluções de dominantes. Ver ex. 2.

Os *II V's* adjacentes podem sugerir centro tonal implícito mas não estabelece a tonalidade do momento, por não haver expectativa de resolução por uma tônica nova.

Os *II V's* adjacentes são usados, também, como clichê interpolado que simplesmente retarda a resolução do II V precedente. Ver ex. 1

Ex. 1
IIm7 V7/II SubV7/V IIm7 V7 I7M
|| Em7 A7 | Ebm7 Ab7 | Dm7 G7 | C7M ||

Outros *II V's* adjacentes podem simplesmente aparecer isolados.

Ex.2
V7/II IIm7 V7 I7M
|| Dm7 G7 | Ebm7 Ab7 | Em7 A7 | Dm7 G7 | C7M ||

- Os *II V's* adjacentes se encontram nos três primeiros compassos.

c) **Acordes diatônicos cromaticamente alterados**

Algumas harmonizações podem incluir acordes de estrutura de sétima da dominante que entretanto não são de função dominante. Em tais casos os acordes de sétima da dominante tem o som mais brilhante do que os acordes diatônicos, principalmente quando o movimento do baixo é feito diatonicamente e não há resolução dos dominantes. Este tipo de progressão é formada por acordes de estrutura constante.

Ex.
I7 II7 III7 IV7 III7 II7 I7
|| C7 | D7 | E7 | F7 | E7 | D7 | C7 ||

XXXV Modulação

Modulação é a passagem de uma tonalidade para outra na harmonia de uma música tomando como base o sistema tonal.

A modulação ocorre quando não podemos analisar um ou mais acordes dentro da tonalidade primitiva. Os acordes não analisáveis podem ser de empréstimo modal, dominante secundário, auxiliar, estendido, dominante substituto (SubV7), diminutos em geral ou mesmo um acorde diatônico.

Ex. 1

Dó maior **Si maior**

I7M V7 I7

‖ C7M | ./. | F#7 | B7M ‖

- O B7M visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior).

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade.

Ex. 2

Dó maior **Fá maior**

I VIm IIm (V7) I VIm IIm V7

‖ C | Am | Dm | G7 | F | Dm | Gm | C7 ‖

e não IV IIm

Logo, as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações. Exemplos:

a)

I7M VIIm7(b5) V7/VI VIm7 IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 | Dm7 G7 | C7M ‖

b)

I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7 IIm7 V7 I7M

‖ C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 | Dm7 G7 | C7M ‖

c)

I7M IIm7 V7/IV IV7M #IV° V7 I7M

‖ C7M | Gm7 C7 | F7M | F#° | G7 | C7M ‖

d)

AEM

I7M IIm7 V7/bVII bVII7M V7/II IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Cm7 F7 | Bb7M | A7 | Dm7 G7 | C7M ‖

e)

I7M V7/II IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Em7(b5) A7 | Dm7 G7 | C7M ‖

São três os tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou marcha harmônica modulante.

A) *Direta:* quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade, isto é, indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades.

Ex. 1 – Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade:

Dó maior **Fá#maior**

I7M VIm7 IIm7 V7 I7M

‖ C7M | Am7 | G#m7 C#7 | F#7M ‖

Ex. 1

Dó maior | Si maior

I7M V7 I7

|| C7M | ·/. | F#7 | B7M ||

- O B7M visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior).

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade.

Ex. 2

Dó maior | Fá maior

I VIm IIm (V7) I VIm IIm V7

|| C | Am | Dm | G7 | F | Dm | Gm | C7 ||

e não IV IIm

Logo, as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações. Exemplos:

a)

I7M VIIm7(b5) V7/VI VIm7 IIm7 V7 I7M

|| C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 | Dm7 G7 | C7M ||

b)

I7M #IVm7(b5) V7/III IIIm7 IIm7 V7 I7M

|| C7M | F#m7(b5) B7 | Em7 | Dm7 G7 | C7M ||

c)

I7M IIm7 V7/IV IV7M #IV° V7 I7M

|| C7M | Gm7 C7 | F7M | F#° | G7 | C7M ||

d)

AEM

I7M IIm7 V7/bVII bVII7M V7/II IIm7 V7 I7M

|| C7M | Cm7 F7 | Bb7M | A7 | Dm7 G7 | C7M ||

e)

I7M V7/II IIm7 V7 I7M

|| C7M | Em7(b5) A7 | Dm7 G7 | C7M ||

São três os tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou marcha harmônica modulante.

A) *Direta:* quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade, isto é, indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades.

Ex. 1 – Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade:

Dó maior | Fá#maior

I7M VIm7 IIm7 V7 I7M

|| C7M | Am7 | G#m7 C#7 | F#7M ||

Ex. 2 – Modulação direta partindo do I grau do segundo tom:

Dó Maior			Ré Maior			
I7M	VIm7	I7M	VIm7	IIm7	V7	I7M
‖ C7M ǀ	Am7 ǀ	D7M ǀ	Bm7 ǀ	Em7	A7 ǀ	D7M ǀ

B) *Modulação por acorde comum ou pivô:* é quando se passa da primeira para a segunda tonalidade usando acordes comuns e possíveis de serem analisados em ambas as tonalidades.

1) Modulação por acorde comum, diatônico em ambas as tonalidades:

Dó Maior		Sol Maior :	IIm7	V7	
I7M	IIm7	(V7)	VIm7	V7/V	I7M
‖ C7M ǀ	Dm7	G7 ǀ	Am7	D7	G7M

- O acorde *Am7* ao mesmo tempo que é um acorde diatônico à tonalidade de Dó maior (VIm7) é também *IIm7* da nova tonalidade de Sol maior.

2) Modulação por acorde comum não diatônico em uma ou ambas tonalidades:

a) Por acorde de empréstimo modal

Dó Maior		Sol Maior :	AEM bII7M				Dó Maior
	AEM		AEM	AEM			
I7M	bVI7M	I7M	bVI7M	I7M	IIIm7	I7M	
‖ C7M ǀ	Ab7M ǀ	C7M ǀ	Ab7M ǀ	G7M ǀ	Bm7 ǀ	C7M ǀ	⁒ ‖

- O acorde de Ab7M e o bVI7M na primeira tonalidade (Dó maior) e bII7M na segunda tonalidade (Sol maior).

b) Por dominante secundário

Dó Maior	Sol Maior :	V7/II	IIm7	V7	
I7M	VIIm7(b5)	V7/VI	VIm7	V7/V	I7M
‖ C7M ǀ	Bm7(b5)	E7 ǀ	Am7 ǀ	D7 ǀ	G7M

c) Por dominante substituto

Dó Maior	Solb Maior :	SubV7		
I7M	VIm7	IIm7	(V7)	I7M
‖ C7M ǀ	Am7 ǀ	Dm7	G7 ǀ	Gb7M

- O acorde de *G7* é ao mesmo tempo *SubV7* de Sol bemol maior e *V7* da primeira tonalidade.

d) Por #IVm7(b5)

Dó Maior **Sol Maior** : VIIm7(b5)

IIm7	V7	#IVm7(b5)	I7M
Dm7	G7	F#m7(b5)	G7M

- O acorde F#m7(b5) é #IVm7(b5) na tonalidade de Dó maior e VIIm7(b5) na tonalidade de Sol maior.

e) Por acorde diminuto

Ex. 1 **Dó Maior** **Fá#Menor** : VII°

I7M	IV7M	IV°	Im7
C7M	F7M	F°	F#m7

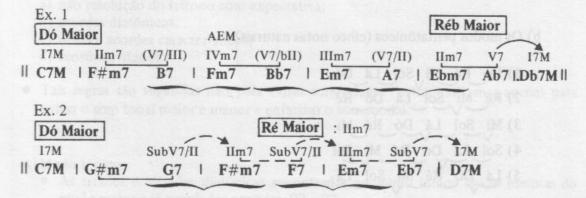
Ex. 2 **Dó Maior** **Sol Maior** : VII°

I7M	IV7M	#IV°	I7M
C7M	F7M	F#°	G7M

Ex. 3 **Dó Maior** **Dó # Menor** : VII°

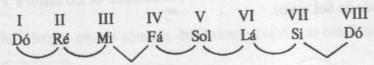
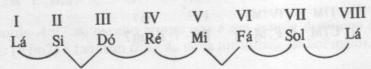
I7M	I°	Im7
C7M	C°	C#m7

C) Modulação transicional ou marcha harmônica modulante
Consiste de uma série de pequenas modulações. Cada modulação componente recebe a denominação de módulo. Os módulos se repetem por intervalos iguais até chegarem à tonalidade desejada.

- No exemplo acima os módulos estão indicados por uma chave (⏟). Observe nos módulos a presença constante de acordes de sétima da dominante.

XXXVI Harmonia Modal

1) Modo

Os modos são caracterizados de acordo com os intervalos de tons e semitons entre os graus.

Ex. 1 – Modo Iônico (maior)

Ex. 2 – Modo Eólio (menor natural)

A) Naturais

a) Os modos com nomes gregos (formados pelas sete notas naturais).

1) Iônico – Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó
2) Dórico – Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré
3) Frígio – Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi
4) Lídio – Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá
5) Mixolídio – Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol
6) Eólio – Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá
7) Lócrio – Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

- Os modos iônico, lídio e mixolídio são maiores e o dórico frígio, eólio e lócrio são menores.
- Quando se diz **Dó lídio** se quer dizer que esta escala, embora começando com a nota Dó, tem os mesmos intervalos do modo lídio.

b) Os modos pentatônicos (cinco notas naturais)

1) Dó Ré Mi Sol Lá Dó
2) Ré Mi Sol Lá Dó Ré
3) Mi Sol Lá Dó Ré Mi
4) Sol Lá Dó Ré Mi Sol
5) Lá Dó Ré Mi Sol Lá

- Os modos pentatônicos de Dó (1) e Lá (5) são os mais usados.

B) Folclóricos

Criados pelos diversos povos, por exemplo, o modo nordestino:

Dó Ré Mi Fá# Sol Lá Sib Dó

C) Sintéticos

De criação artificial. Por exemplo: mixolídio b9 ou b13 etc. (ver pág. 343 e 345).

- Não se deve confundir escalas modais com as escalas dos acordes, onde se usa o nome dos modos apenas para que se possa associar a gama de notas da escala dos acordes, já que estas coincidem com os diversos modos. Exemplo: em Dó maior o Dm7 é o IIm7 (escala de acordes associada ao modo dórico). No modo dórico o Dm7 teria de ser um acorde de função tônica o que não acontece com o IIm7.

- A característica básica da harmonia modal é a não resolução do trítono com expectativa.

2) Ocorrências no modalismo

A harmonia modal pode ter o caráter:

a) Puro

Formada apenas por acordes diatônicos a um determinado modo.

b) Misto

1) Com outros modos (dórico e mixolídio etc.);

2) Com o tonalismo.

É bastante comum vermos músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo ou Milton Nascimento com estas características.

3) Acordes diatônicos aos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio

- Para que as harmonias desses modos tenham "o sabor" modal devem-se levar em conta as seguintes características:
  a) não resolução do trítono com expectativa;
  b) acordes diatônicos;
  c) notas e acordes característicos;
  d) acordes evitados.

- Tais regras são sugeridas não para evitar sonoridades "estranhas", mas apenas para evitar o som tonal maior e menor e enfatizar o som modal.

A) Modo Iônico

- As tríades e tétrades diatônicas encontradas no modo iônico são as mesmas do modo maior e já estudadas nas págs. 92 e 93.
- O modo iônico não tem nota característica e para que seja enfatizado o sabor modal iônico é importante observar a não resolução do trítono com expectativa.

B) Modo Dórico

a) Tríades

Im	IIm	bIII	IV	Vm	VI°	bVII
Dm	**Em**	**F**	**G**	**Am**	**B°**	**C**

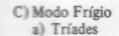
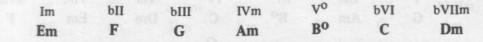
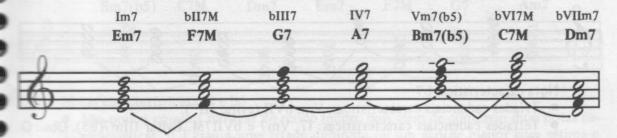
b) Tétrades

Im7	IIm7	bIII7M	IV7	Vm7	VIm7(b5)	bVII7M
Dm7	**Em7**	**F7M**	**G7**	**Am7**	**Bm7(b5)**	**C7M**

- As notas em preto são notas características.
- Da mesma maneira que ocorre na tonalidade menor, os graus são analisados tomando como base a escala do modo iônico maior.

Nota característica: 6

- Tríades cadenciais características: IIm e IV (evitar VI°).
- Acordes (tétrades) cadenciais características: IIm7, IV7 e bVII7M. Evitar VIm7(b5).
- O IV7 deve ser usado com certo cuidado, pois pode facilmente levar ao tom básico maior. Por exemplo, se for para o bVII7M. É muito comum a cadência Im7 IV7 Im7. Neste caso trata-se de uma cadência com sabor modal dórico.

C) Modo Frígio

a) Tríades

b) Tétrades

Nota característica: b2

- Tríades cadenciais características: bII, bVIIm (evitar V°).
- Tétrades cadenciais características: bII7M, bVIIm7 (evitar Vm7(b5), bIII7). Obs.: o bIII7, mesmo contendo a nota característica, tende a impor a tonalidade básica maior, devendo ser evitado.

D) Modo Lídio

a) Tríades

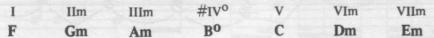
b) Tétrades

Nota característica: #4

- Tríades cadenciais características: II e VIIm (evitar #IV°).
- Tétrades cadenciais características: II7, V7M, VIIm7. Evitar #IVm7(b5).

E) Modo Mixolídio

a) Tríades

I	IIm	III°	IV	Vm	VIm	bVII
G	**Am**	**B°**	**C**	**Dm**	**Em**	**F**

b) Tétrades

I7	IIm7	IIIm7(b5)	IV7M	Vm7	VIm7	bVII7M
G7	**Am7**	**Bm7(b5)**	**C7M**	**Dm7**	**Em7**	**F7M**

Nota característica: b7

- Tríades cadenciais características: Vm, bVII (evitar III°).
- Tétrades cadenciais características: I7, Vm7 e bVII7M. Evitar IIIm7(b5). Obs.: O I7 deve ser tratado com cuidado, pois indo para IV7M soa como V7 do I7M.

F) Modo Eólio

a) Tríades

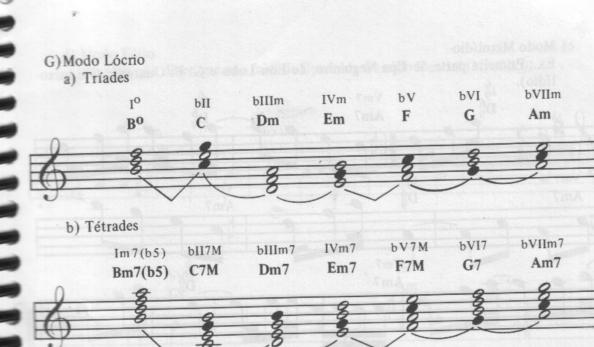
- Este modo é normalmente identificado como menor natural (ver pág. 94). É usado no tonalismo juntamente com a menor harmônica e melódica. Entretanto, numa composição que contenha harmonia exclusivamente do modo eólio, esta terá o sabor modal eólio bem mais do que uma simples tonalidade menor.

Nota característica: b6

- Tríades cadenciais características: IVm, bVI (evitar II°).
- Tétrades cadenciais características: IVm7, bVI7m, bVIII7. Evitar IIm7(b5). Obs.: As cadências no modo eólio, para terem o "sabor" modal é preciso que sejam usadas em contexto modal diatônico, pois do contrário, seriam apenas cadências de subdominantes menores naturais de uso corrente na harmonia tonal.

G) Modo Lócrio

a) Tríades

b) Tétrades

Notas características: b2 e b6

- São pouco comuns músicas no modo lócrio, pois além de conterem duas notas características, o I grau é uma tríade diminuta ou um acorde menor com sétima e quinta diminuta.

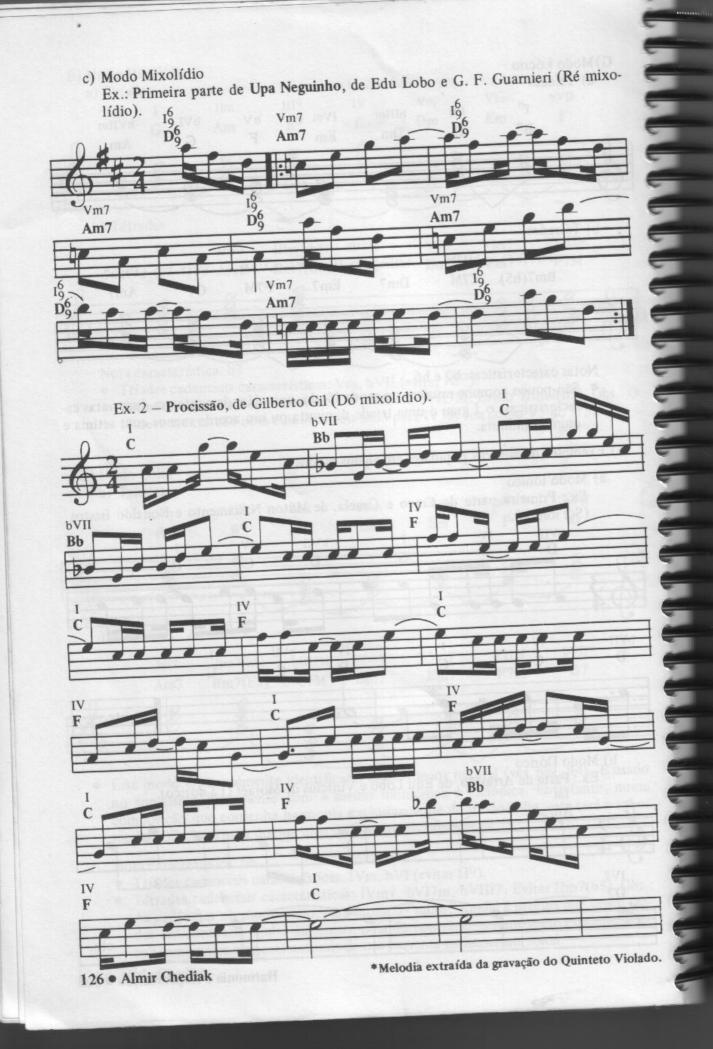
4) Exemplos de músicas populares em alguns modos

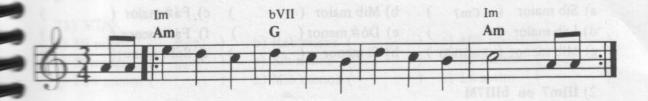
a) Modo Iônico

Ex.: Primeira parte de **Cravo e Canela**, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (Sol iônico).

b) Modo Dórico

Ex.: Parte de **Arrastão**, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes (Lá dórico).

c) Modo Mixolídio
Ex.: Primeira parte de Upa Neguinho, de Edu Lobo e G. F. Guarnieri (Ré mixolídio).
I69 D69 Vm7 Am7 I69 D69
Vm7 Am7 I69 D69 Vm7 Am7
I69 D69 Vm7 Am7 I69 D69
Ex. 2 – Procissão, de Gilberto Gil (Dó mixolídio).
I C bVII Bb I C
bVII Bb I C IV F
I C IV F I C
IV F I C IV F
I C IV F bVII Bb
IV F I C
*Melodia extraída da gravação do Quinteto Violado.

d) Modo Eólio

Ex.: **Pra não dizer que não falei de flores**, de Geraldo Vandré (Mi eólio).

e) Modo Lídio b7

Ex.: **Gravidade**, de Caetano Veloso (Dó lídio b7)

XXXVII Exercícios

Escreva nos parenteses as cifras correspondentes aos graus e tonalidades indicados.

1) IIm7 ou IIm7(b5)

a) Sib maior (**Cm7**) b) Mib maior ( ) c) Fá# maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Dó# menor ( ) f) Fá# menor ( )
g) Mib menor (**Fm7(b5)**) h) Si menor ( ) i) Sol# menor ( )

2) IIIm7 ou bIII7M

a) Mi maior (**G#m7**) b) Mi menor ( ) c) Sib maior ( )
d) Dó# menor (**E7M**) e) Si menor ( ) f) Láb maior ( )
g) Solb maior ( ) h) Fá menor ( ) i) Fá# menor ( )

3) IV7M ou IVm7

a) Fá maior (**Bb7M**) b) Sib maior ( ) c) Ré menor ( )
d) Dó# menor (**F#m7**) e) Láb maior ( ) f) Si menor ( )
g) Mib maior ( ) h) Mib menor ( ) i) Ré maior ( )

4) V7

a) Réb maior (**Ab7**) b) Mib maior ( ) c) Dó# menor ( )
d) Láb maior ( ) e) Sol menor (**D7**) f) Fá menor ( )
g) Sib maior ( ) h) Fá# maior ( ) i) Mi maior ( )

5) V7(13) ou V7(b9)

a) Lá maior (**E7(13)**) b) Dó# menor ( ) c) Sib maior ( )
d) Mi menor (**B7(b9)**) e) Si maior ( ) f) Láb maior ( )
g) Sol# menor ( ) h) Fá# menor ( ) i) Dó menor ( )

6) VIm7 ou bVI7M

a) Lá maior (**F#m7**) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Dó menor (**Ab7M**) e) Sol menor ( ) f) Dó menor ( )
g) Sib maior ( ) h) Mib maior ( ) i) Láb maior ( )

7) SubV7

a) Lá maior (**Bb7**) b) Fá menor ( ) c) Ré maior ( )
d) Sib maior ( ) e) Fá maior ( ) f) Mib maior ( )
g) Ré menor (**Eb7**) h) Mi maior ( ) i) Lá menor ( )

8) V7/II

a) Dó maior (**A7**) b) Láb maior ( ) c) Sol menor ( )
d) Fá menor (**D7**) e) Sib maior ( ) f) Sol# menor ( )
g) Lá menor ( ) h) Fá maior ( ) i) Ré maior ( )

9) V7/III ou V7/bIII

a) Mi maior (**D#7**) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Mi menor (**D7**) e) Sib maior ( ) f) Lá maior ( )
g) Fá maior ( ) h) Lá menor ( ) i) Fá# menor ( )

10) V7/IV

a) Dó maior (C7) b) Ré menor ( ) c) Mi maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Fá #menor ( ) f) Si menor ( )
g) Sol menor (G7) h) Solb maior ( ) i) Réb maior ( )

11) V7/V

a) Mi maior (F#7) b) Réb maior ( ) c) Mib maior ( )
d) Si menor (C#7) e) Sib maior ( ) f) Mi menor ( )
g) Fá# menor ( ) h) Mib menor ( ) i) Lá maior ( )

12) V7/VI ou V7/bVI

a) Mi menor (G7) b) Ré maior ( ) c) Sib maior ( )
d) Sib menor ( ) e) Lá maior ( ) f) Si menor ( )
g) Sol maior (B7) h) Si maior ( ) i) Dó maior ( )

13) V7/bII

a) Ré maior (Bb7) b) Mib maior ( ) c) Sib menor ( )
d) Fá menor (Db7) e) Sol menor ( ) f) Dó maior ( )
g) Mi menor ( ) h) Láb maior ( ) i) Lá maior ( )

14) V7/bVII

a) Dó maior (F7) b) Réb maior ( ) c) Mib maior ( )
d) Sib maior ( ) e) Ré menor ( ) f) Si menor ( )
g) Fá menor (Bb7) h) Sol menor ( ) i) Láb maior ( )

15) #IVm7(b5)

a) Dó maior (F#m7(b5)) b) Sol maior ( ) c) Réb maior ( )
d) Si maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Lá maior ( )
g) Ré maior ( ) h) Fá maior ( ) i) Mib maior ( )

16) SubV7/I

a) Fá maior (Gb7) b) Dó maior ( ) c) Ré maior ( ).
d) Mi menor (F7) e) Sol maior ( ) f) Lá menor ( )
g) Láb maior ( ) h) Fá# menor ( ) i) Si maior ( )

17) SubV7/II

a) Dó maior (Eb7) b) Ré maior ( ) c) Sib maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Sol maior ( ) f) Mib maior ( )
g) Réb maior ( ) h) Mi menor (G7) i) Sol# menor ( )

18) SubV7/IV

a) Mi maior (Bb7) b) Ré menor (Ab7) c) Sol menor ( )
d) Si maior ( ) e) Fá maior ( ) f) Sib maior ( )
g) Dó maior ( ) h) Réb maior ( ) i) Fá# menor ( )

19) SubV7/V

a) Lá menor (F7) b) Sol menor ( ) c) Si maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Dó# menor ( )
g) Fá menor (Db7) h) Ré maior ( ) i) Dó menor ( )

20) **SubV7/III ou SubV7/bIII**

a) Lá menor (Db7) b) Ré menor ( ) c) Mi maior ( )
d) Láb menor ( ) e) Si maior ( ) f) Si menor ( )
g) Dó maior (F7) h) Fá menor ( ) i) Dó menor ( )

21) **SubV7/VI ou SubV7/bVI**

a) Dó maior (Bb7) b) Ré menor ( ) c) Mi menor ( )
d) Si menor (Ab7) e) Fá maior ( ) f) Solb maior ( )
g) Láb maior ( ) h) Fá# menor ( ) i) Sol maior ( )

22) #I°

a) Dó maior (C#°) b) Ré maior ( ) c) Mib maior ( )
d) Lá maior ( ) e) Si maior ( ) f) Réb maior ( )
g) Sol maior ( ) h) Mi maior ( ) i) Láb maior ( )

23) #II°

a) Sib maior ( ) b) Láb maior ( ) c) Réb maior ( )
d) Sol maior (A#°) e) Mi maior ( ) f) Réb maior ( )
g) Dó maior ( ) h) Ré maior ( ) i) Láb maior ( )

24) bIII°

a) Dó maior (Eb°) b) Ré maior ( ) c) Si maior ( )
d) Láb maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Sol maior ( )
g) Mi maior ( ) h) Mib maior ( ) i) Lá menor ( )

25) IV°

a) Dó maior (F°) b) Sib maior ( ) c) Láb maior ( )
d) Ré maior ( ) e) Mi maior ( ) f) Si maior ( )
g) Lá maior ( ) h) Réb maior ( ) i) Fá maior ( )

26) V°

a) Sib maior ( ) b) Lá menor ( ) c) Dó menor ( )
d) Ré menor ( ) e) Si maior ( ) f) Sol menor ( )
g) Réb maior (Ab°) h) Láb maior ( ) i) Réb maior ( )

27) #IV°

a) Láb maior ( ) b) Sib maior ( ) c) Réb maior ( )
d) Sol maior ( ) e) Lá maior ( ) f) Si maior ( )
g) Dó maior (F#°) h) Mib maior ( ) i) Mi menor ( )

28) #V°

a) Si maior ( ) b) Mi maior ( ) c) Lá maior ( )
d) Ré maior (A#°) e) Dó maior ( ) f) Sol maior ( )
g) Fá maior ( ) h) Sib maior ( ) i) Réb maior ( )

29) VI°

a) Lá menor (F#°) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Mi menor ( ) e) Dó menor ( ) f) Mib menor ( )
g) Sol menor ( ) h) Fá# menor ( ) i) Láb maior ( )

30) **VII°**

a) Dó menor (B°) b) Ré menor ( ) c) Mib menor ( )
d) Si menor ( ) e) Sol menor ( ) f) Sib menor ( )
g) Lá menor ( ) h) Fá# menor ( ) i) Mi menor ( )

31) **VIIm7(b5)**

a) Dó maior (Bm7(b5)) b) Si maior ( ) c) Ré maior ( )
d) Lá maior ( ) e) Sib maior ( ) f) Láb maior ( )
g) Réb maior ( ) h) Mib maior ( ) i) Réb maior ( )

32) **III°**

a) Lá menor (C#°) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Sol# menor( ) e) Fá# menor ( ) f) Fá menor ( )
g) Sib menor ( ) h) Sol menor ( ) i) Sol#menor( )

33) **IIm7 V7/II** ou **IIm7(b5) V7/II**

a) Dó maior (Em7(b5) A7) b) Si menor ( ) c) Ré menor ( )
d) Lá menor ( ) e) Lá maior ( ) f) Sol menor ( )
g) Réb maior ( ) h) Sib maior (Dm7 G7) i) Láb maior ( )

34) **IIm7 V7/III** ou **IIm7 V7/bIII**

a) Fá maior (Bm7(b5) E7) b) Lá maior ( ) c) Si maior ( )
d) Sol menor (Cm7 F7) e) Sib maior ( ) f) Láb maior ( )
g) Sol#menor( ) h) Lá menor ( ) i) Ré maior ( )

35) **IIm7 V7/VI** ou **IIm7 V7/bVI**

a) Dó maior (Bm7(b5) E7) b) Ré maior ( ) c) Mi menor ( )
d) Sib maior ( ) e) Fá# menor ( ) f) Sol menor (Fm7 Bb7)
g) Mi maior ( ) h) Láb maior ( ) i) Lá maior ( )

36) **IIm7 V7/bII**

a) Dó maior (Ebm7 Ab7) b) Sib maior ( ) c) Sol menor ( )
d) Fá# menor ( ) e) Lá menor ( ) f) Si menor ( )
g) Ré menor (Fm7 Bb7) h) Fá menor ( ) i) Sol maior ( )

37) **IIm7 V7/bVII**

a) Sol menor (Gm7 C7) b) Si menor (Bm7 E7) c) Lá maior ( )
d) Mi maior ( ) e) Si maior ( ) f) Dó maior ( )
g) Fá# menor ( ) h) Lá menor ( )

38) **IIm7 SubV7/IV** ou **IIm7(b5) SubV7/IV**

a) Dó maior (Gm7 Gb7) b) Ré maior ( ) c) Si menor ( )
d) Lá maior ( ) e) Dó menor (Gm7(b5) Gb7) f) Sib maior ( )
g) Mib menor ( ) h) Láb maior ( ) i) Réb maior ( )

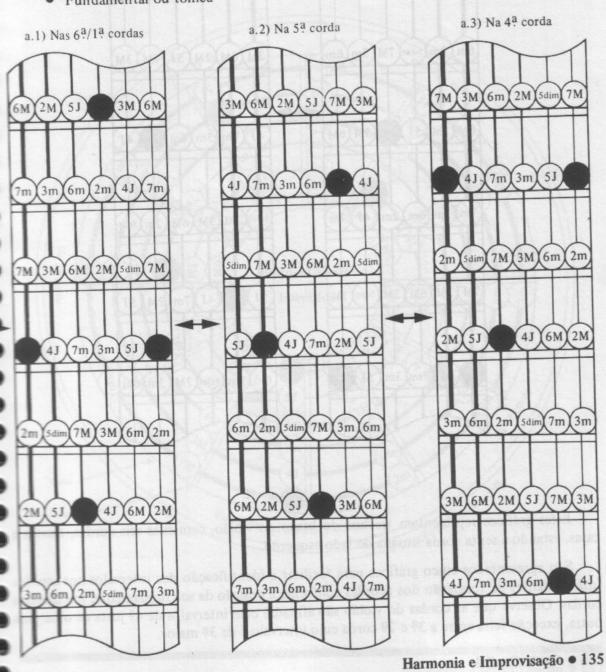
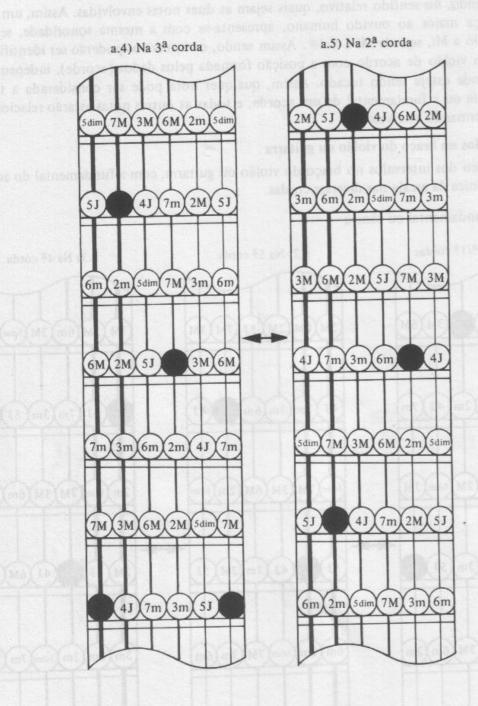
PARTE 3

FORMAÇÃO DOS ACORDES ATRAVÉS DA VISUALIZAÇÃO DOS INTERVALOS NO BRAÇO DO VIOLÃO OU GUITARRA

Quando emitimos dois sons, o que na realidade estamos ouvindo é um intervalo musical, não importando, no sentido relativo, quais sejam as duas notas envolvidas. Assim, um intervalo de terça maior ao ouvido humano, apresenta-se com a mesma sonoridade, seja ele tocado de Dó a Mi, seja de Mi a Sol#. Assim sendo, os intervalos poderão ser identificados no braço do violão de acordo com a posição formada pelos dedos (acorde), independente da região onde esteja sendo tocado. Assim, qualquer nota pode ser considerada a tônica de uma escala ou a fundamental de um acorde, e todas as outras notas estarão relacionadas à primeira formando intervalos.

I – Intervalos no braço do violão ou guitarra

a) Gráfico dos intervalos no braço do violão ou guitarra, com a fundamental do acorde ou tônica da escala nas diversas cordas.

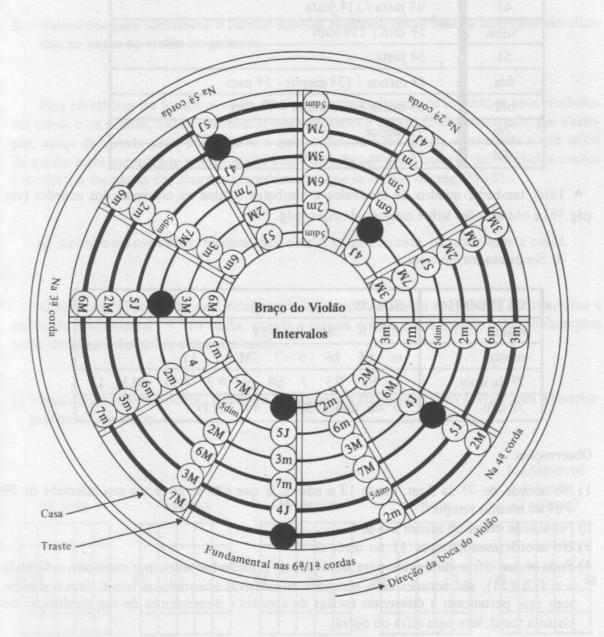
- Fundamental ou tônica

Estes gráficos representam trechos do braço do violão, com suas seis cordas, trastes e casas, estando a sexta corda situada do lado esquerdo.

São apresentados cinco gráficos para facilitar a identificação dos intervalos nos estudos (mais adiante) da formação dos acordes conforme a posição da sua fundamental nas diversas cordas. Observe que as cordas do violão são afinadas com intervalos de 4ª justa de uma para outra, exceção feita entre a 3ª e 2ª corda cujo intervalo é de 3ª maior.

b) Disco representando o braço do violão.

Os cinco gráficos apresentados no item "a" podem ser condensados num único, sob a forma de um disco, onde a 6ª corda está situada externamente .

Este gráfico é apresentado sob a forma circular para permitir um sentido de continuidade ao longo do braço do violão, já que numa mesma corda a mesma nota é encontrada 12 trastes (casas) acima.

Este disco será melhor utilizado na prática se tirar uma cópia, recortá-la e plastificá-la, para permitir o seu manuseio separadamente.

c) Simbologia usada nos gráficos

SÍMBOLOS	INTERVALOS / INTERVALOS ENARMÔNICOS
•	Tônica ou Fundamental
2m	2ª menor / 9ª menor
2M	2ª maior / 9ª maior
3m	3ª menor / 9ª aum
3M	3ª maior
4J	4ª justa / 11ª justa
5dim	5ª dim / 11ª aum
5J	5ª justa
6m	6ª menor / 13ª menor / 5ª aum
6M	6ª maior / 13ª maior / 7ª dim
7m	7ª menor
7M	7ª maior

• Leia, também, quadro de intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes (ver pág.76) e observações sobre notação de cifra (pág. 177)

d) Sinais usados em cifra

CATEGORIA	SINAIS
maior	#5 6 7M 9 #11
menor	m b5 b6 6 7 7M 9 11
7ª da dom.	4 b5 #5 7 b9 9 #9 #11 b13 13
7ª dim.	o ou dim (7M 9 11 b13)

Observações:

1) No acorde de 7ª da dom, usa-se 13 e não 6, já que não se pode ter um intervalo de 7ª e 6ª ao mesmo tempo.
2) No acorde maior ou menor usa-se 6.
3) No acorde menor usa-se 11 ao invés de 4.
4) Pode-se ter cifras diferentes para uma mesma posição (acorde), por exemplo, o G7(b5) e o G7(#11), são acordes com notações alternativas enarmônicas isto é, tem o mesmo som mas pertencem a diferentes escalas de acordes e dependendo da sua localização no sistema tonal, leva uma cifra ou outra.

Ex.: 1) V7 → I7M 2) SubV7 → I7M

G7(b5) C7M **G7(#11) Gb7M**

5) No caso do 7(#5) ou 7(b13), usa-se o 7(#5) na preparação de um acorde maior e estará presente na sua escala de acorde as dissonâncias b5 e 9 e sem a 5ª justa. Usa-se 7(b13) na preparação de acorde menor, e estando presente na sua escala de acorde as dissonâncias b9, b13 e tem a 5ª justa.

6) O intervalo de 7ª diminuta será considerado quando na formação do acorde estiver presente a 3ª menor e a 5ª diminuta, caso contrário, será visualizado como 6ª maior (ver gráfico 5 e 6).

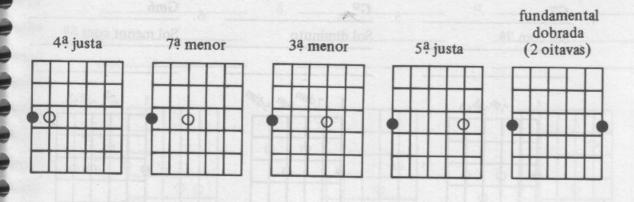
• Maiores esclarecimentos sobre *escala dos acordes* na parte 5.

II – Exercícios para identificar e formar acordes tomando como base os intervalos visualizados no braço do violão ou guitarra.

Para identificar ou formar acordes deve-se saber inicialmente os intervalos, seus símbolos em cifras e os nomes. Saber, também o que vem antes e depois de cada intervalo; por exemplo: antes da quinta justa encontra-se a quinta diminuta ou quarta aumentada e que antes da quarta justa encontra-se a terça maior etc. Para saber-se o uso correto dos símbolos usados em cifra e a formação dos acordes é fundamental que se estude da pág. 75 à 83.

a) Acordes no seu estado fundamental com o baixo na sexta, quinta e quarta corda.

Como base procure decorar visualmente no braço do violão ou guitarra os intervalos a partir da fundamental "•" na sexta, quinta e quarta corda, numa mesma casa (os exemplos serão demonstrados sobre a terceira casa).

1) Visualização dos intervalos, tomando como base a fundamental na sexta corda. Observar gráfico *a.1* ou Disco.

• **Fundamental**

Logo, ao se elevar meio tom a 4ª justa obtem-se a 4ª aumentada ou a 5ª diminuta e ao abaixar a 4ª justa em meio tom obtem-se a 3ª maior etc.

Vejamos:

4ª aum. ou 5ª dim. | 4ª justa | 3ª maior

• O mesmo pode ser observado com os demais intervalos, desde que se saiba o que vem antes e depois de cada um.

Exemplo de como identificar a cifra de alguns acordes com fundamental na sexta corda. Observar gráfico *a.1* ou disco dos intervalos.

1. **Gm7**
Sol menor com 7ª

2. **Gm(7M)**
Sol menor com 7ª maior

3. **G7M**
Sol com 7ª maior

f 7m 3m 5J

f 7M 3m 5J

f 7M 3M 5J

f: Fundamental

4. **G7**
Sol com 7ª

f 7m 3M 5J

5. **G°**
Sol diminuto

6. **Gm6**
Sol menor com 6ª

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.
Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes:

1. ______________________

2. ______________________

3. ______________________

Obs.: Use, também, o gráfico da pág. 62 para a localização das notas no braço do violão ou guitarra (respostas na pág. 171).

4. ______________________

5. ______________________

6. ______________________

7. ______________________

8. ______________________

9. ______________________

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54

Obs.: A quinta diminuta está implícita.

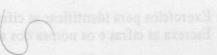
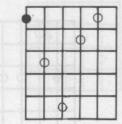
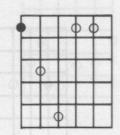
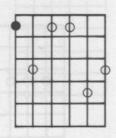
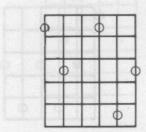
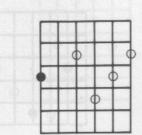
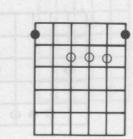
55. ______________________
____
____

56. ______________________
____
____

57. ______________________
____
____

58. ______________________
____
____

59. ______________________
____
____

60. ______________________
____
____

3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na quinta corda.

4ª justa

7ª menor

9ª maior

5ª justa

5ª justa

55.

56.

57.

58.

Obs.: A quinta diminuta está implícita

59.

Obs.: A sétima diminuta está implícita

60.

61.

62.

63.

64. ______________________

____

____

65. ______________________

____

____

66. ______________________

____

____

5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

1. ______________________

____

____

2. ______________________

____

____

3. ______________________

____

____

4. ______________________

____

____

5. ______________________

____

____

6. ______________________

____

____

7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes no seu estado fundamental:

1. ______________________

2. ______________________

3. ______________________

4. ______________________

5. ______________________

6. ______________________

7. ______________________

8. ______________________

9. ______________________

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

1. ____________

2. ____________

3. ____________

4. ____________

5. ____________

6. ____________

7. ____________

8. ____________

9. ____________

19. ________________ 20. ________________ 21. ________________

22. ________________ 23. ________________ 24. ________________

3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na segunda corda.

4ª justa — 6ª menor — 3ª menor — 7ª menor — 4ª justa

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

1. ______________________

2. ______________________

3. ______________________

4. ______________________

5. ______________________

6. ______________________

7. ______________________

8. ______________________

9. ______________________

10. __________ 11. __________ 12. __________

5) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na primeira corda.

5ª justa 3ª menor 7ª menor 4ª justa dobramento da fundamental (2 oitavas)

6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

1. __________ 2. __________ 3. __________

4.

5.

6.

7.

8.

9.

III – Respostas dos exercícios de como identificar os acordes.

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.

1. **G6** Sol com 6ª
2. **G** Sol (tríade maior)
3. **Gm** Sol menor (tríade menor)
4. **G7** Sol com 7ª
5. **G7(b5) ou G7(#11)** Sol com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
6. **G7(13)** Sol com 7ª e 13ª
7. **G7(b13) ou G7(#5)** Sol com 7ª e 13ª menor ou com 7ª e 5ª aum.
8. **A$^7_4$(9)** Lá com 7ª, 4ª e 9ª
9. **A7(9)** Lá com 7ª e 9ª
10. **A$^7_4$(b9)** Lá com 7ª, 4ª e 9ª menor.
11. **A7(b9)** Lá com 7ª e 9ª menor.
12. **A7($^{b9}_{13}$)** Lá com 7ª, 9ª menor e 13ª
13. **G7M(#11)** Sol com 7ª maior e 11ª aum.
14. **Ab7M** Láb com 7ª maior.
15. **Ab7** Láb com 7ª
16. **Ab6** Láb com 6ª
17. **G#m(7M)** Sol# menor com 7ª maior.
18. **Gm7(b5)** Sol menor com 7ª e 5ª dim.
19. **Gm7(11)** Sol menor com 7ª e 11ª
20. **G7(b9)** Sol com 7ª e 9ª menor
21. **G7($^{b9}_{b13}$) ou G7($^{\#5}_{b9}$).** Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou Sol com 7ª, 5ª aum e 9ª menor.
22. **G7($^{b9}_{13}$)** Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª
23. **G7($^{9}_{13}$)** Sol com 7ª, 9ª e 13ª
24. **F7(#9)** Fá com 7ª e 9ª aum.
25. **F7(9)** Fá com 7ª e 9ª
26. **F7M(9)** Fá com 7ª maior e 9ª
27. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª
28. **Fm($^{7M}_{9}$)** Fá menor com 7ª maior e 9ª
29. **F7M** Fá com 7ª maior
30. **F7** Fá com 7ª
31. **F6** Fá com 6ª
32. **F7($^{\#5}_{\#9}$)** Fá com 7ª, 5ª aum. e 9ª aum.
33. **F7M(9)** Fá com 7ª maior e 9ª
34. **F7(9)** Fá com 7ª e 9ª
35. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª
36. **F(add9)** Fá com 9ª adicionada
37. **G7(9)** Sol com 7ª e 9ª

38. **Gm7(9)** Sol menor com 7ª e 9ª
39. **G7(b9)** Sol com 7ª e 9ª menor
40. **G^6_9** Sol com 6ª e 9ª
41. **G7M(9)** Sol com 7ª maior e 9ª
42. **Gm7(b5)** Sol menor com 7ª e 5ª dim.
43. **$G^7_4(9)$** Sol com 7ª, 4ª e 9ª
44. **Gm^6_9** Sol menor com 6ª e 9ª
45. **$G7(^{9}_{\#11})$** ou **$G7(^{b5}_{9})$** Sol com 7ª, 5ª dim. e 9ª
46. **$Gm7(^{9}_{11})$** Sol menor com 7ª, 9ª e 11ª
47. **$Gm^6_9(11)$** Sol menor com 6ª, 9ª e 11ª
48. **G°** Sol diminuto
49. **Gm7** Sol menor com 7ª
50. **G7(#9)** Sol com 7ª e 9ª aum.
51. **$Gm(^{7M}_{9})$** Sol menor com 7ª maior e 9ª
52. **$Gm(^{7M}_{\ 9}_{11})$** Sol menor com 7ª maior, 9ª e 11ª
53. **G°** Sol diminuto
54. **G°(b13)** Sol diminuto com 13ª menor.
55. **F(add9)** Fá com 9ª adicionada
56. **Fm(add9)** Fá menor com 9ª adicionada
57. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª
58. **$Fm(^{7M}_{9})$** Fá menor com 7ª maior e 9ª
59. **G7M(6)** Fá com 7ª maior e 6ª
60. **F7M(#5)** Fá com 7ª maior e 5ª aum.

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quinta corda.

1. **$C^7_4(9)$** Dó com 7ª, 4ª e 9ª
2. **C7(9)** Dó com 7ª e 9ª
3. **Cm7(9)** Dó menor com 7ª e 9ª
4. **C** Dó maior (tríade maior)
5. **Cm** Dó menor (tríade menor)
6. **C7** Dó com 7ª
7. **C7M** Dó com 7ª maior
8. **C°** Dó diminuto
9. **D7** Ré com 7ª
10. **Cm7** Dó menor com 7ª
11. **Cm(7M)** Dó menor com 7ª maior
12. **C6** Dó com 6ª
13. **C^6_9** Dó com 6ª e 9ª
14. **Cm^6_9** Dó menor com 6ª e 9ª

15. **C6** Dó com 6ª
16. **Cm6** Dó menor com 6ª
17. C_9^6**(#11)** Dó com 6ª, 9ª e 11ª aum.
18. **Bb(add9)** Sib com 9ª adicionada
19. **Bbm(add9)** Sib menor com 9ª adicionada
20. **Cm7(b5)** Dó menor com 7ª e 5ª diminuta
21 **Cm7(11)** Dó menor com 7ª e 11ª
22. **C7(b5) ou C7(#11)** Dó com 7ª e 5ª dim. ou 7ª e 11ª aum.
23. **Cm7(b5)** Dó menor com 7ª e 5ª dim.
24. $C7(^{9}_{\#11})$ ou $C7(^{b5}_{9})$ Dó com 7ª, 9ª e 11ª aum ou com 7ª, 5ª dim e 9ª
25. $C7(^{b9}_{\#11})$ ou $C7(^{b5}_{b9})$ Dó com 7ª, 9ª menor e 11ª aum. ou com 7ª, 5ª dim. e 9ª menor.
26. $C7(^{b9}_{b13})$ ou $C7(^{\#5}_{b9})$ Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou 7ª, 5ª aum. e 9ª menor.
27. $C7(^{\#5}_{\#9})$ Dó com 7ª, 5ª aum e 9ª aum.
28. **C7(#9)** Dó com 7ª e 9ª aum.
29. $C7(^{b5}_{\#9})$ Dó com 7ª, 5ª dim. e 9ª aum.
30. **C7M(9)** Dó com 7ª maior e 9ª
31. $C7M(^{9}_{\#11})$ Dó com 7ª maior 9ª e 11ª aum.
32. $C7(^{9}_{13})$ Dó com 7ª, 9ª e 13ª
33. $C7(^{\#5}_{9})$ Dó com 7ª, 5ª aum a 9ª
34. $Cm(^{7M}_{9})$ Dó menor com 7ª maior e 9ª
35. $Cm(^{7M}_{^{9}_{11}})$ Dó menor com 7ª maior e 9ª e 11ª
36. **C7(b9)** Dó com 7ª e 9ª menor
37. $C7(^{b5}_{b9})$ ou $C7(^{b9}_{\#11})$ Dó com 7ª, 5ª dim. e 9ª menor ou com 7ª, 9ª menor e 11ª aum.
38 **C7(b9)** Dó com 7ª e 9ª menor
39. $C7(^{b9}_{13})$ Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª
40. **C7(9)** Dó com 7ª e 9ª
41. **C7(13)** Dó com 7ª e 13ª
42. **C7(#5) ou C7(b13)** Dó com 7ª e 5ª aum. ou 7ª e 13ª menor
43. $Cm7(^{9}_{11})$ Dó menor com 7ª, 9ª e 11ª
44. Cm_9^6**(11)** Dó menor com 6ª a 9ª e 11ª
45. **Cm7(11)** Dó menor com 7ª e 11ª
46. **C°** Dó diminuto
47. **C(#5)** Dó com 5ª aum (tríade aumentada)
48. B_4^7 Si com 7ª e 4ª
49. **B4** Si com 4ª

50. **Cm7(11)** Dó menor com 7ª e 11ª
51. **C^7_4(9)** Dó com 7ª, 4ª e 9ª
52. **C^7_4(9)** Dó com 7ª, 4ª e 9ª
53. **D7(9)** Ré com 7ª e 9ª
54. **C7M(#11)** Dó com 7ª maior e 11ª aum.
55. **Cm6** Dó menor com 6ª
56. **C#m Dbm,** Dó # menor ou Ré b menor (tríade menor)
57. **C#m(b6)** Dó # menor com 6ª menor
58. **C°(b13)** Dó diminuto com 13ª menor
59. **C°(7M)** Dó diminuto com 7ª maior
60. **D(add9)** Ré com 9ª adicionada
61. **C7(b5) ou C7(#11)** Dó com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
62. **B(#5)** Si com 5ª aum. (tríade aumentada)
63. **Bb6** Sib com 6ª
64. **D7M** Ré com 7ª maior
65. **D7M(#5)** Ré com 7ª maior e 5ª aum.
66. **D7M(6)** Ré com 7ª maior e 6ª

5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda.

1. **C7/G** Dó com 7ª com 5ª no baixo
2. **Cm7/G** Dó menor com 7ª com 5ª no baixo
3. **C7M/G** Dó com 7ª maior com 5ª no baixo
4. **Cm(7M)/G** Dó menor com 7ª maior com 5ª no baixo
5. **C6/G** Dó com 6ª com 5ª no baixo
6. **Cm6/G** Dó menor com 6ª com 5ª no baixo
7. **D7M/A** Ré com 7ª maior com 5ª no baixo
8. **Dm(7M)/A** Ré menor com 7ª maior com 5ª no baixo
9. **C^6_9/G** Dó com 6ª e 9ª com 5ª no baixo
10. **C7M(9)/G** Dó com 7ª maior e 9ª com 5ª no baixo
11. **C7(9)/G** Dó com 7ª e 9ª com 5ª no baixo
12. **C7(#9)/G** Dó com 7ª e 9ª aum. com 5ª no baixo

7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda.

1. **F7** Fá com 7ª
2. **E** Mi (tríade maior)
3. **Em** Mi menor (tríade menor)
4. **Em7** Mi menor com 7ª
5. **Em6** Mi menor com 6ª
6. **E6** Mi com 6ª
7. **E^7_4** Mi com 7ª e 4ª
8. **E4** Mi com 4ª
9. **F7(9)** Fá com 7ª e 9ª
10. **Fm7(9)** Fá menor com 7ª e 9ª

11. **F7M(9)** Fá com 7ª maior e 9ª
12. **Fm$\binom{7M}{9}$** Fá menor com 7ª maior e 9ª
13. **F$^{6}_{9}$** Fá com 6ª e 9ª
14. **Fm$^{6}_{9}$** Fá menor com 6ª e 9ª
15. **F** Fá (tríade maior)
16. **Fm** Fá menor (tríade menor)
17. **Fm(add9)** Fá menor com 9ª adicionada
18. **F(add9)** Fá com 9ª adicionada
19. **F7** Fá com 7ª
20. **Fm7** Fá menor com 7ª
21. **F$^{7}_{4}$** Fá com 7ª e 4ª
22. **F7M** Fá com 7ª maior
23. **Fm(7M)** Fá menor com 7ª maior
24. **Fm6** Fá menor com 6ª
25. **F6** Fá com 6ª
26. **Fm7(b5)** Fá menor com 7ª e 5ª dim
27. **F°** Fá diminuto
28. **F°(7M)** Fá diminuto com 7ª maior
29. **F7(b5) ou F7(#11)** Fá com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
30. **F7(b9)** Fá com 7ª e 9ª menor
31. **F7(#9)** Fá com 7ª e 9ª aum.
32. **G7M** Sol com 7ª maior
33. **G7** Sol com 7ª
34. **F$^{7}_{4}$(9)** Fá com 7ª, 4ª e 9ª
35. **F$^{7}_{4}$(b9)** Fá com 7ª, 4ª e 9ª menor
36. **F7M** Fá com 7ª maior
37. **Fm(7M)** Fá menor com 7ª maior
38. **F** Fá maior (tríade maior)
39. **Fm** Fá menor (tríade menor)
40. **D(add9)** Ré com 9ª adicionada
41. **Dm(add9)** Ré menor com 9ª adicionada
42. **Eb(#5)** Mib com 5ª aum.
43. **E7(#5) ou E7(b13)** Mi com 7ª e 5ª aum. ou 7ª a 13ª menor
44. **E7M(#5)** Mi com 7ª maior e 5ª aum.
45. **F#7M(#11)** Fá# com a 7ª maior e a 11ª aumentada
46. **F(#5)** Fá com 5ª aum. (tríade aumentada)
47. **F7M(#11)** Fá com 7ª maior e 11ª aum.
48. **G7M(6)** Sol com 7ª maior e 6ª

8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda.

1. **E/G#** Mi com 3ª no baixo
2. **Em/G** Mi menor com 3ª no baixo

3. **E7M/G#** Mi com 7ª maior e 3ª no baixo
4. **E7/G#** Mi com 7ª com 3ª no baixo
5. **E6/G#** Mi com 6ª com 3ª no baixo
6. **Em6/G** Mi menor com 6ª com 3ª no baixo
7. **E(add9)/G#** Mi com 9ª adicionada e 3ª no baixo
8. **E7M(9)/G#** Mi com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
9. **E7(9)/G#** Mi com 7ª e 9ª e 3ª no baixo
10. **E^{6}_{9}/G#** Mi com 6ª a 9ª e 3ª no baixo
11. **Em(7M)/G** Mi menor com 7ª maior e 3ª no baixo
12. **Em($^{7M}_{9}$)/G** Mi menor com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
13. **Em$^{6}_{9}$/G** Mi menor com 6ª e 9ª com 3ª no baixo
14. **F7M/C** Fá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. **F7/C** Fá com 7ª e 5ª no baixo
16. **Fm6/C** Fá menor com 6ª e 5ª no baixo
17. **F6/C** Fá com 6ª e 5ª no baixo
18. **Fm7/C** Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
19. **F/C** Fá com 5ª no baixo
20. **Fm/C** Fá menor com 5ª no baixo
21. **G7M/D** Sol com 7ª maior com 5ª no baixo

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda.

1. **A/C#** Lá com 3ª no baixo
2. **Am6/C** Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
3. **A7M/C#** Lá com 7ª maior e 3ª no baixo
4. **A7/C#** Lá com 7ª e 3ª no baixo
5. **A6/C#** Lá com 6ª e 3ª no baixo
6. **Am/C** Lá menor com 3ª no baixo
7. **A/G** Lá com 7ª no baixo
8. **Am/G** Lá menor com 7ª no baixo
9. **Am/E** Lá menor com 5ª no baixo
10. **Bm/F#** Si menor com 5ª no baixo
11. **B/F#** Si com 5ª no baixo
12. **A7/E** Lá com 7ª e 5ª no baixo
13. **Am7/E** Lá menor com 7ª e 5ª no baixo
14. **A7M/E** Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. **Am6/E** Lá menor com 6ª e 5ª no baixo
16. **A7M/E** Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
17. **Am(7M)/E** Lá menor com 7ª maior e 5ª no baixo
18. **A7/C#** Lá com 7ª e 3ª no baixo
19. **A7/E** Lá com 7ª e 5ª no baixo
20. **A/C#** Lá com 3ª no baixo
21. **Am/C** Lá menor com 3ª no baixo
22. **A6/C#** Dó com 6ª com 3ª no baixo
23. **Am6/C** Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
24. **Am(7M)/C** Lá menor com 7ª maior e 3ª no baixo

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda.

1. **C7/G** Dó com 7ª e 5ª no baixo
2. **Cm7/G** Dó menor com 7ª e 5ª no baixo
3. **Cm6/G** Dó menor com 6ª e 5ª no baixo
4. **D/F#** Ré com 3ª no baixo
5. **Dm/F** Ré menor com 3ª no baixo
6. **C7M/E** Dó com 7ª maior e 3ª no baixo
7. **D7/F#** Ré com 7ª e 3ª no baixo
8. **Dm/C** Ré menor com 7ª no baixo
9. **D/C** Ré com 7ª no baixo
10. **Dm/C** Ré menor com 7ª no baixo
11. **Em/B** Mi menor com 5ª no baixo
12. **D/A** Ré com 5ª no baixo

6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda.

1. **Gm/D** Sol menor com 5ª no baixo
2. **G/D** Sol com 5ª no baixo
3. **F7/C** Fá com 7ª e 5ª no baixo
4. **G6/D** Sol com 6ª e 5ª no baixo
5. **Fm7/C** Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
6. **Fm6/C** Fá menor com 6ª e 5ª ao baixo
7. **G/F** Sol com 7ª no baixo
8. **Gm/F** Sol menos com 7ª no baixo
9. **A/C#** Lá com a 3ª no baixo

Observações sobre a notação da cifra:

1) Na notação das cifras dos acordes, para simplificar, omite-se:

a) Nos acordes maiores: a terça maior e a quinta justa.

Ex. Dó maior: **C** ao invés de C^{3}_{5}

b) Nos acordes menores: a terça menor e a quinta justa, acrescentando, entretanto, a abreviatura m.

Ex. Dó menor: **Cm** ao invés de C^{b3}_{5}

c) Nos acordes com quarta: a quinta justa

Ex. Dó com quarta: **C4** ao invés de C^{4}_{5}

d) Nos acordes de sétima da dominante: a terça maior e a quinta justa.

Ex. Dó com sétima: usa-se **C7** ao invés de $C^{3}_{\substack{5\\7}}$

e) Nos acordes de sétima diminuta: a terça menor, quinta diminuta e a sétima diminuta, acrescentando, entretanto, a abreviatura **dim** ou **o**.

Ex. Dó diminuta: C^{o} ao invés de $C\begin{smallmatrix} b3 \\ b5 \\ 7dim \end{smallmatrix}$

2) $A_4^7(9)$ – Neste acorde a nona fica entre parênteses por ser uma nota acessória (tensão disponível do acorde), ficando fora do parênteses a sétima e a quarta que são notas orgânicas (básicas) do acorde, isto é, determinam o som básico do acorde (categoria de sétima da dominante).

3) **Cm7(11)** – No acorde menor com sétima usa-se sempre a décima primeira ao invés da quarta, não importando a altura das notas na escala, já que a cifra não estabelece a posição das notas do acorde, sendo sua principal função a de estabelecer os sons básicos do acorde e suas tensões disponíveis (escala do acorde).

4) A_4^7 – No acorde de sétima da dominante usa-se sempre quarta ao invés de décima primeira, não importando a altura das notas na escala. Sendo assim, a quarta é uma nota orgânica e é chamada, também, de quarta suspensa, pois toma o lugar da terça.

5) Uso da quarta ou da décima primeira: num acorde que não tem terça, usa-se quarta suspensa, sendo então, a quarta uma nota orgânica e quando se tem terça menor usa-se décima primeira, sendo então, a décima primeira uma nota acessória.

6) **F(add9)** – Esta cifra indica tríade maior com nona adicionada. Se fosse anotado apenas F9 muitos músicos tocariam este acorde incluindo a sétima menor, devido a um outro sistema de notação de cifras, onde nos acordes formados por intervalos compostos (acima da oitava, isto é, 9, 11 e 13) a sétima estaria implícita.

7) **Gm7(b5)** – A quinta diminuta, mesmo sendo uma nota orgânica, está entre parênteses, apenas para que haja uma melhor programação visual.

8) G_9^6 – A sexta e a nona ficam fora do parêntese por serem consideradas tensões (dissonâncias) brandas que se equivalem.

9) **Cm(7M)** – A sétima maior fica entre parênteses para que haja uma melhor programação visual.

10) $G^{o}\binom{7M}{b13}$ – A sétima maior e a décima terceira menor são notas de tensões disponíveis na escala diminuta (ver pág. 343).

11) A colocação dos números nas cifras obedece a ordem de como se pronuncia.

Ex. Dó com sétima, quarta, nona e décima terceira $C_4^7\binom{9}{13}$

- A sétima e a quarta estão fora do parêntese por serem notas orgânicas (básicas) do acorde. E entre parênteses a nona e a décima terceira por serem tensões disponíveis (notas acessórias).

12) Da mesma maneira que se usam na notação musical os símbolos bemol (b) e sustenido (#) antes da nota para indicar alterações descendente ou ascendente em meio-tom, usam-se também estes símbolos na notação dos números na cifra. Vejamos:

(b9) nona menor | **(#9)** nona aumentada

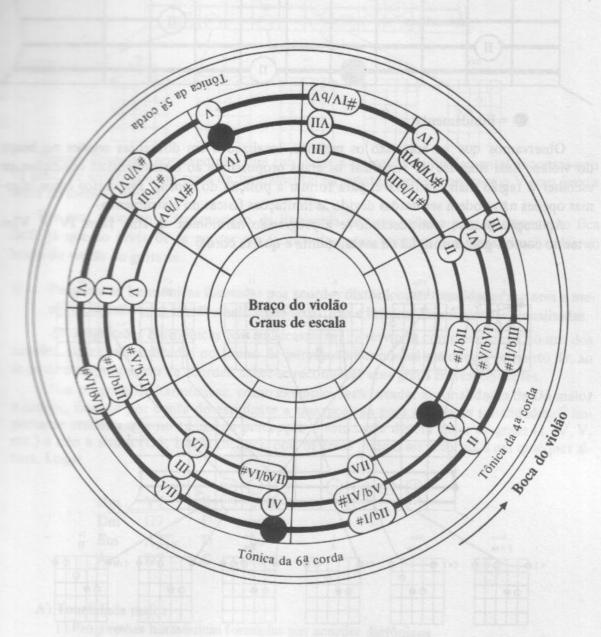
(b5) quinta diminuta | **(#5)** quinta aumentada

PARTE 4

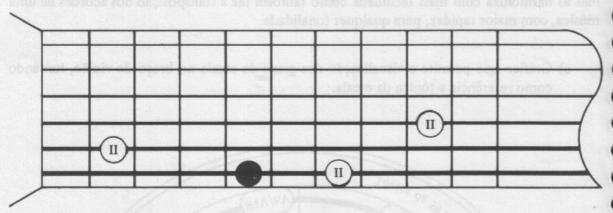
GRAUS VISUALIZADOS NO BRAÇO DO VIOLÃO OU GUITARRA, PROGRESSÕES DE ACORDES, MARCHAS HARMÔNICAS MODULANTES E MÚSICAS HARMONIZADAS E ANALISADAS

I – Visualização dos graus no braço do violão ou guitarra.

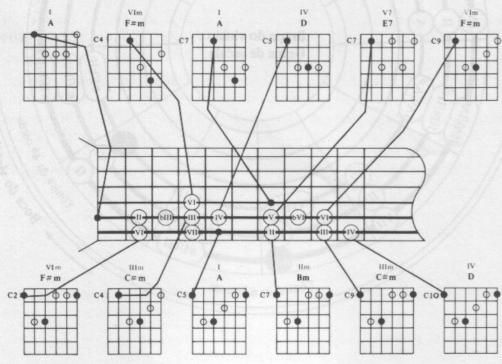
Este processo de visualização proporciona maior rapidez de raciocínio na formação dos acordes associados aos graus das tonalidades. Através dessa associação o instrumentista não só harmoniza com mais facilidade como também faz a transposição dos acordes de uma música, com maior rapidez, para qualquer tonalidade.

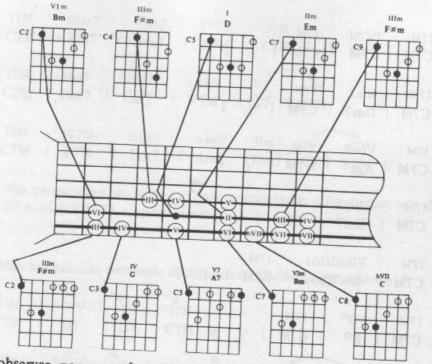
a) Gráfico que permite a visualização dos graus da escala no braço do violão, tomando como referência a tônica da escala.

• Para que se possa utilizar bem o método de visualização dos graus no braço do violão, é fundamental que se decore pelo menos a relação dos graus (I II III IV V VI), tomando como base a tônica da escala na sexta, quinta e quarta cordas.

b) Aplicação prática tomando como base a fundamental na sexta, quinta e quarta corda:

Se tomarmos por exemplo a nota Lá como primeiro grau da escala na sexta corda, teremos três opções para o segundo grau (nota Si) na sexta, quinta e quarta corda.

● = Fundamental

Observamos que os sons são os mesmos, localizados em diferentes regiões no braço do violão. Essa maneira de visualizar os graus proporciona ao instrumentista condições de escolher a região mais confortável para formar a posição do acorde. Em certos casos, algumas opções não podem ser usadas devido às limitações físicas do instrumento.

Aplicação prática: considerando-se a progressão harmônica I IIm IIIm IV V VIm e tendo como I grau a nota Lá na sexta, quinta e quarta corda.

C = Abreviatura de casa

• Procure observar que embaixo da fundamental (sexta corda) encontra-se o IV grau (quinta corda na mesma casa) e em seguida que duas à direita do IV grau encontra-se o V e assim por diante.

Procure observar, por exemplo, que três casas à esquerda da fundamental encontra-se o VI grau, ou então que em cima da fundamental na quinta corda encontra-se o V grau (sexta corda na mesma casa) etc.

Por esse processo a transposição da harmonia de uma música para qualquer tom fica fácil, já que ao invés de se pensar em termos de notas, pensa-se nos graus visualizados no braço do violão ou guitarra.

II – Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos às tonalidades maiores e menores, usando-se as cifras, sinalizações analíticas e músicas harmonizadas e analisadas.

As progressões harmônicas e as músicas, além de servirem como exercício no uso dos acordes, devem ser aplicadas no treino de percepção harmônica até chegar ao ponto de, ao se ouvir uma progressão de acordes, saber-se reconhecer seus graus correspondentes.

Nas progressões harmônicas, como exemplo, serão usadas as tonalidades de Dó maior e menor, ficando por conta do estudante a transposição para as demais tonalidades. É importante ressaltar que no treino de percepção o estudante deverá saber os graus (I, IV, V, etc.) e não a altura (Dó, Lá, Si menor), pois os graus podem ser colocados em qualquer altura. Logo:

IIm	V7	I	pode ser
Dm	G7	C	ou
Em	A7	D	ou
Am	D7	G	etc.

A) Tonalidade maior

1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos

a) ‖ C7M (I7M) | G7 (V7) | C7M (I7M) | ·/. ‖

• O dominante do I grau é denominado de primário.

I7M IV7M I7M
b) ‖ C7M | F7M | C7M | ·/. ‖

I7M IIm7 I7M
c) ‖ C7M | Dm7 | C7M | ·/. ‖

I7M VIm7 I7M
d) ‖ C7M | Am7 | C7M | ·/. ‖

I7M IIIm7 I7M
e) ‖ C7M | Em7 | C7M | ·/. ‖

I7M VIIm7(b5) I7M
f) ‖ C7M | Bm7(b5) | C7M | ·/. ‖

I7M VII° I7M
g) ‖ C7M | B° | C7M | ·/. ‖

I7M V7/3ª I7M
h) ‖ C7M | G7/B | C7M | ·/. ‖

I7M SubV7 I7M
i) ‖ C7M | Db7(#11) | C7M | ·/. ‖

I7M V7/5ª I7M
j) ‖ C7M | G7/D | C7M | ·/. ‖

I7M IIm7 V7 I7M
l) ‖ C7M | Dm7 G7 | C7M | ·/. ‖

I7M IV7M IIm7 V7 I7M
m) ‖ C7M | F7M | Dm7 G7 | C7M ‖

I7M VIm7 IIm7 V7 I7M
n) ‖ C7M | Am7 | Dm7 G7 | C7M ‖

I7M IIIm7 IIm7 V7 I7M
o) ‖ C7M | Em7 | Dm7 G7 | C7M ‖

I7M VIm7 IV7M IIm7 V7 I7M
p) ‖ C7M | Am7 | F7M | Dm7 G7 | C7M | ·/. ‖

I7M IV7M IIIm7 IIm7 V7 I7M
q) ‖ C7M | F7M | Em7 | Dm7 G7 | C7M | ·/. ‖

I7M IIIm7 VIm7 IIm7 V7 I7M
r) ‖ C7M | Em7 | Am7 | Dm7 G7 | C7M | ·/. ‖

I7M IIIm7 VIm7 IV7M I7M

s) ‖ C7M | Em7 | Am7 | F7M | C7M | ·/. ‖

I7M IIm7 IIIm7 IV7M V7 I7M

t) ‖ C7M | Dm7 | Em7 | F7M | G7 | C7M ‖

I7M IV7M IIIm7 VIm7 IIm7 V7 I7M

u) ‖ C7M | F7M | Em7 | Am7 | Dm7 G7 | C7M ‖

- Nas progressões do itens *g* e *i* são encontrados dois acordes não diatônicos, o B° e o Db7(#11), respectivamente.

2) Progressões harmônicas contendo dominantes individuais secundários

I7M V7/V V7 I7M

a) ‖ C7M | D7 | G7 | C7M ‖

I7M V7/II IIm V7 I7M

b) ‖ C7M | A7 | Dm | G7 | C7M ‖

I7M V7/III IIIm7 IIm7 V7 I7M

c) ‖ C7M | B7 | Em7 | Dm7 G7 | C7M | ·/. ‖

I7M V7/IV IV V7 I7M

d) ‖ C7M | C7 | F7M | G7 | C7M | ·/. ‖

I7M V7/VI VIm7 IIm7 V7 I7M

e) ‖ C7M | E7 | Am7 | Dm7 | G7 | C7M ‖

3) Progressões harmônicas contendo II cadencial secundário

I7M IIIm7 V7/II IIm7 V7 I7M

a) ‖ C7M | Em7 A7 | Dm7 G | C7M ‖

I7M V7/III IIIm IIm7 V7 I7M

b) ‖ C7M | F#m7 B7 | Em7 | Dm7 G7 | C7M | ·/. ‖

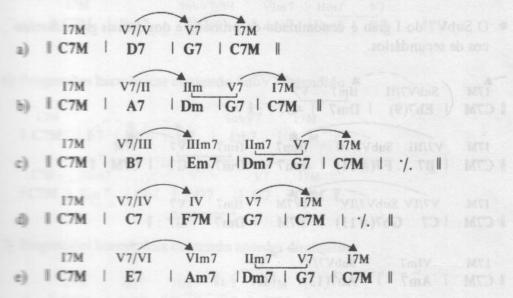
I7M V7/IV IV7M IIm7 V7 I7M

c) ‖ C7M | Gm7 C7 | F7M | Dm7 G7 | C7M | ·/. ‖

I7M VIm7 V7/V IIm7 V7 I7M

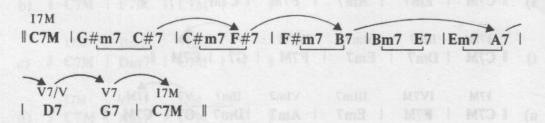
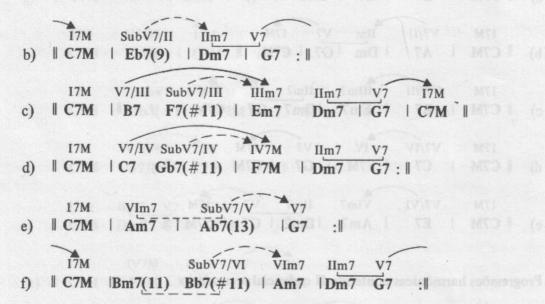
d) ‖ C7M | Am7 D7 | Dm7 G7 | C7M ‖

I7M VIIm7(b5) V7/VI VIm7 V7 I7M

e) ‖ C7M | Bm7(b5) E7 | Am7 G7 | C7M ‖

• Progressão harmônica contendo II V's estendidos

4) **Progressões harmônicas contendo SubV7**

I7M SubV7 I7M

a) | **C7M** | **Db7** | **C7M** | **·/.** ‖

• O SubV7 do I grau é denominado de primário e dos demais graus diatônicos de secundários.

• (#11) soa bem no SubV7
• 9, #11 e 13 são tensões disponíveis no acorde de SubV7 e que tem como escala de acorde o modo *lídio b7.* (ver pág. 344).
• SubV7 resolvido deceptivamente

AEM
I7M (SubV7/II) bVI7M IIm7 V7
‖ **C7M** | **Eb7** | **Ab7M** | **Dm7** **G7** :‖

• Anota-se no parênteses o que se espera que aconteça e fora o que realmente acontece. A escala do acorde é a que corresponde ao parênteses (lídio b7) para aumentar ainda mais a surpresa.

5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial

a)
I7M | IIm7 SubV7 | I7M | |
‖ C7M | Dm7 Db7(#11) | C7M | ·/. ‖

b)
I7M | IIIm7 SubV7/II | IIm7 | V7 |
‖ C7M | Em7 Eb7(9/#11) | Dm7 | G7 :‖

c)
I7M | SubV7/III | IIIm7 | IIm7 V7 | I7M
‖ C7M | F#m7 | F7(#11) | Em7 | Dm7 | G7 | C7M ‖

d)
I7M | SubV7/IV | IV7M | IIm7 V7 | I7M
‖ C7M | Gm7 Gb7(13) | F7M | Dm7 G7 | C7M ‖

e)
I7M | SubV7/VI | VIm7 | IIm7 V7
‖ C7M | Bm7 Bb7(9) | Am7 | Dm7 G7 :‖

6) Progressões harmônicas contendo SubV7 estendido

I7M | | | | SubV7 | I7M
‖ C7M | E7 | Eb7 | D7 | Db7 | C7m ‖

I7M | IIIm7 | | V7/V | V7 | I7M
‖C7M | Em7 | Eb7 | D7 | G7 | C7M ‖

7) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos

a)
I7M | #I° | IIm7 V7 | I7M
‖ C7M | C#° | Dm7 G7 | C7M ‖

b)
I7M | bIII° | IIm7 V7 | I7M
‖ C7M | Eb° | Dm7 G7 | C7M ‖

c)
I7M | V7/IV | IV7M | #IV° | I/5ª V7/II | IIm7 V7 | I7M
‖C7M | Gm7 C7/9 | F7M | F#° | C/G A7 | Dm7 G7 | C7M ‖

| ·/. ‖

d)
I7M | #I° | IIm7 | #II° | IIIm7 | (V7/VI) | IV7M | AEM IVm6
‖C7M | C#° | Dm7 | D#° | Em7 | E7(b13) | F7M | Fm6 ‖

e)
IIIm7 | bIII° | IIm7 V7 | I° | I7M
‖Em7 | Eb° | Dm7 | G7 | C° | C7M ‖

f)
I7M | IIm7 | V7 | #V° | VIm7 | bVI° | V7 | I7M
‖ C7M | Dm7 | G7 G#° | Am7 | Ab° G7 | C7M ‖

(AEM)
I7M (V7/IV) #IVm7(b5) IVm6 IIIm7 bIII°
g) ‖C7M | Gm7 C7(9) |F#m7(b5) | Fm7 | Em7 | Eb° |

IIm7 SubV7 I7M
| Dm7 | Db7 | C7M ‖

8) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos

I V7/7ª/IV IV/3ª AEM IVm/3ª
a) ‖: C | C/Bb | F/A | Fm/Ab :‖

I V7/7ª/IV IV/3ª AEM IVm/3ª I/5ª V7
b) ‖:C C/Bb | F/A Fm/Ab | C/G G7 :‖

I7M #I° IIm7 IIm/7ª V7/3ª
c) ‖: C7M | C#° | Dm Dm/C | G7/B G7 :‖

I/3ª bIII° IIm7 SubV7
d) ‖ C/E | Eb° | Dm7 | Db7(9) :‖

I V/3ª VIm VIm/7ª V/3ª/V V7
e) ‖: C | G/B | Am Am/G | D/F# G7 :‖

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª IIm/3ª V7/5ª/II IIm7 V7
f) ‖:C Em/B | Am Am/G | Dm/F A7/E | Dm7 G7 :‖

I V7/7ª/IV IV/3ª AEM IVm/3ª I/5ª V7/3ª/VI VIm VIm/7ª
g) ‖: C C/Bb | F/A Fm/Ab | C/G E7/G# | Am Am/G :‖

V/V V7
| D/F# G7 :‖

I7M V7/IV IV7M #IV° I/5ª VIm7 IIm7 V7 I7M
h) ‖ C7M ‖ :C7(#5) | F7M | F#° |C/G | Am7 | Dm7 | G7 |C7M :‖

I7M V7/IV IV7M V7/7ª IIIm7 V7/II
i) ‖ C7M ‖: Gm7(9) C7(#5) | F7M | G/F | Em7 |A7(b13) |

IIm7 V7 I7M
| Dm7(9) |G7(13) G7(b13) | C7M :‖

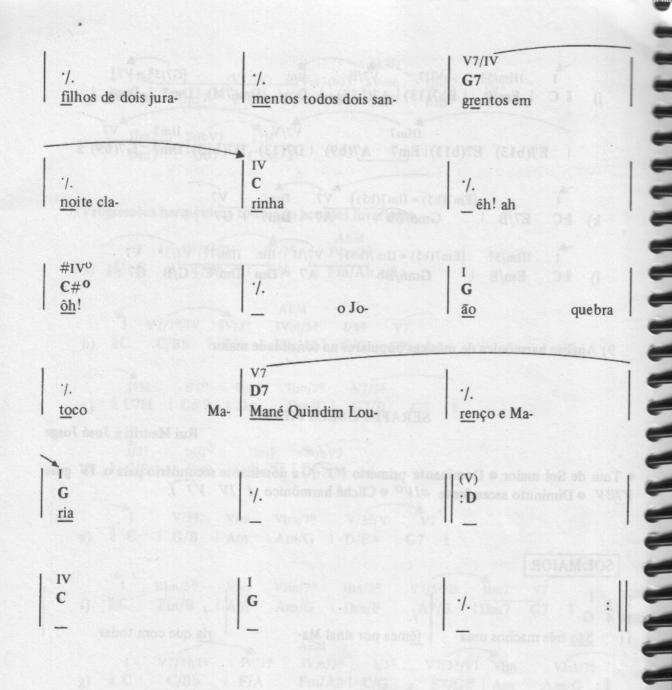
9) Análise harmônica de músicas populares na tonalidade maior

SERAFIM E SEUS FILHOS

Rui Mauriti e José Jorge

• Tom de Sol maior • Dominante primário *V7 I* **e dominante secundário para o IV grau** *V7/IV* **• Diminuto ascendente** *#IV°* **• Clichê harmônico** *I IV V7 I.*

SOL MAIOR

3/4 I G São três machos uma	% fêmea por sinal Ma-	% ria que com todas
% se pare-	IV C. cia	%
V7 D7 todos de olhar es-	% perto prá ver bem de	% perto quem de muito
% longe é que	I G vinha	%

Noite alta de silêncio e lua • Serafim o bom pastor • De casa saía • Dos quatro meninos • Dois levavam rifres • Outros dois jovens levavam fumo e farinha • Bandoleiros de los campos verdes • Dom Quixote de nuestro destino êh! ah! ôh! • Serafim bom de corte • Mané João Lourenço e Maria •• Mas o tal Lourenço • Dos quatro o mais novo • Era quem dos quatro tudo sabia • Resolveu deixar o bando e partir prá longe • Onde ninguém lhe conhecia • Serafim jurou vingança • Filho meu não dança conforme a dança • Êh! ah! ôh! • E "mataro" o Lourenço • Em noite alta da lua mansa •• Todo mundo dessas redondezas conta • Que o tal Lourenço não deu sossego a Maria • Fez cair na vida sua irmã • E os outros dois matou só de medo • Serafim depois que viu o filho lobisomem • Perdeu o juízo • Êh! ah! ôh! • E morreu sete vezes • Até abrir caminho pro paraíso.

ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO

Caetano Veloso

• Tom de Fá maior • Dominante primário *V7* e segundário *V7/IV* • Clichê harmônico *I IV V7 I* • Diminuto ascendente *#IV°* • Resolução deceptiva *(V7)*.

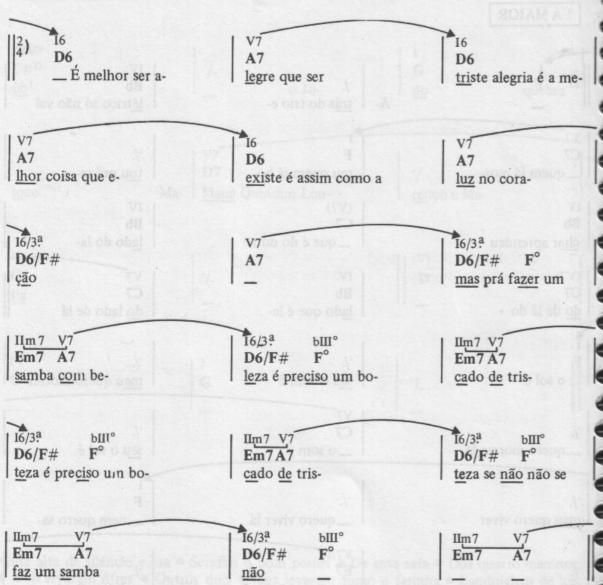
FÁ MAIOR

I **F** — A-	·/. trás do trio e-	IV **Bb** létrico só não vai
V7 **C7** — quem já mor-	I **F** reu quem já bo-	·/. tou prá ra-
IV **Bb** char aprendeu	(V7) **C7** — que é do outro	IV **Bb** lado do la-
(V7) **C7** do de lá do	IV **Bb** lado que é la-	V7 **C7** do lado de lá
I **F** — o sol é	·/. seu o som é	·/. meu quero morrer
·/. — quero morrer já	V7 **C7** — o som é	·/. seu o sol é
·/. meu quero viver	·/. — quero viver lá	I **F** — nem quero sa-
·/. ber se o diabo nas-	V7/IV **F7** ceu foi na Bahi	·/. — foi na Bahia
IV **Bb** — o trio e-	#IV° **B°** letro-sol rom-	I **F** peu no meio-dia
V7 **C7** no meio-di-	I **F** a	·/.

SAMBA DA BENÇÃO

Baden Powel e Vinícius de Moraes

• Tom de Ré maior • Dominante primário $V7 \frown I$ • Clichê harmônico $I/3^a$ $bIII°$ $IIm7$ $V7 \frown I$ • Diminuto de passagem descendente para o II grau $bIII°$ • II V7 primário IIm $V7 \frown I$ • Acorde invertido.

RÉ MAIOR

Fazer samba não é contar piada • Quem faz samba assim não é de nada • O bom samba é uma forma de oração • Porque o samba é a tristeza que balança • E a tristeza tem sempre uma esperança • A tristeza tem sempre uma esperança • De um dia não ser mais triste não •• Ponha um pouco de amor numa cadência • E vai ver que ninguém no mundo vence • A beleza que tem no samba não • Porque o samba nasceu lá na Bahia • E se hoje ele é branco na poesia • Se hoje ele é branco na poesia • Ele é negro demais no coração.

KID CAVAQUINHO

João Bosco e Aldir Blanc

• Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário e estendido • Acorde aproximação cromática ***apr. cr.***

PALCO

Gilberto Gil

• Tom de Mi maior • Resolução deceptiva *(V7)* **• Clichê harmônico** *I IIm7 IIIm7 IV (V7) VIm7*

MI MAIOR

I (2/4) E Subo nesse **venho para a**	IIm7 F#m7 palco minha **festa sei que**	IIIm7 G#m7 alma cheira a **muitos tem na**	IV7M A7M talco como **testa o Deus**
(V7) B7 bumbum de be- **sol como um si-**	VIm7 C#m7 bê **nal**	(V7/VI) G#7(b13) de be- **um si-**	IV7M A7M bê **nal**
I E minha aura **eu como um de-**	IIm7 F#m7 clara so quem **voto trago um**	IIIm7 G#m7 é clarivi- **cesto de ale-**	IV7M A7M dente pode **gria de quin-**

(V7) **B7** ver **tal**	VIm7 **C#m7** pode **de quin-**	V7 **B7** ver **tal**	I **E** trago a minha **há também um**
IIm7 **F#m7** banda só quem **cântaro quem**	IIIm7 **G#m7** sabe onde ela **manda o Deus da**	IV7M **A7M** anda sabe- **música pe-**	(V7) **B7** rá lhe dar va- **dindo prá dei-**
VIm7 **C#m7** lor **xar**	(V7/VI) **G#7(b13)** dar va- **prá dei-**	IV7M **A7M** lor **xar**	I **E** vale quanto **derramar o**
IIm7 **F#m7** pesa prá quem **balsamo fa-**	IIIm **G#m7** preza o louco **zer o canto**	IV7M **A7M** bumbum do tam- **cantar o can-**	(V7) **B7** bor **tar**
VIm7 **C#m7** do tam- **la lai-**	(V7) **B7** bor **a**	VIm **C#m** fogo eterno — " "	(V7/VI) **G#7(b13)** prá afugentar — " "
IV7M **A7M** o inferno prá — " etc.	(V7) **B7** outro lugar	VIm **C#m** fogo eterno	(V7/VI) **G#7(b13)** prá consumir
IV7M **A7M** o inferno	V7 **B7** fora daqui	: I **:E** (qui) la lai-	VIm7 **C#m7** a laia lai-
IIIm7 **G#m7** a la laia la	V7 **B7** — fora da-	I **E** qui la lai-	VIm7 **C#m7** a laia lai-
IIIm7 **G#m7** a la laia la	V7 **B7** a la laia lá fora da :		

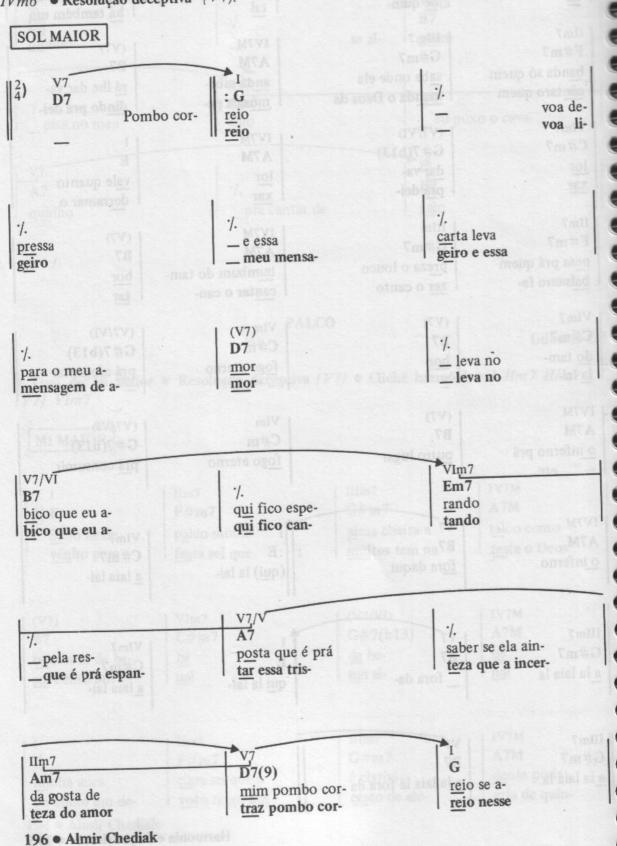
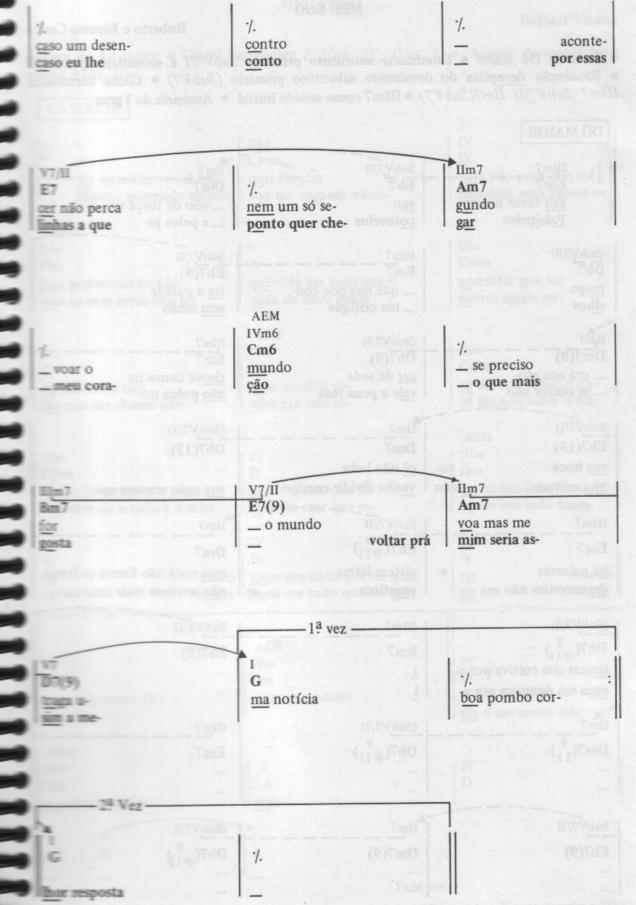
POMBO CORREIO

Osmar–Dodo–Moraes Moreira

• Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva *(V7)*.

SOL MAIOR

MEU EGO

Roberto e Erasmo Carlos

● Tom de Dó maior ● Dominante substituto primário *SubV7/I* e secundário *SubV7/II* ● Resolução deceptiva do dominante substituto primário *(SubV7)* ● Clichê harmônico *IIIm7 SubV7/II IIm7(SubV7)* ● IIIm7 como acorde inicial ● Ausência do I grau.

DÓ MAIOR

2/4)

IIIm7 Em7	SubV7/II Eb7	IIm7 Dm7
Por favor meu / Fale pelos	ego / cotovelos	— não dê força ao / — e pelos jo-

(SubV7/I) Db7	IIIm7 Em7	SubV7/II Eb7(9)
prego / elhos	— que nos põe con- / — me critique	tra a parede / sem razão

IIm7 Dm7(9)	(SubV7/I) Db7(9)	IIIm7 Em7
— prá nos afo- / — se omitir não	gar de sede / vale a pena mas	chove chuva na / não polua mi-

SubV7/II Eb7(13)	IIm7 Dm7	(SubV7/I) Db7(13)
sua boca vo- / nha cultura não	cê não bebe / venha dividir comigo	— / sua auto censura me

IIIm7 Em7	SubV7/II Eb7(9 #11)	IIm7 Dm7
há palavras e- / desencontre não me	xistem letras / prostitua se	mas você não forma as frases / não seremos mais uma car-

(SubV7/I) Db7(9 #11)	IIIm7 Em7	SubV7/II Eb7(9)
loucas que cultiva por a- / caça em desgraça por a-	i / i	— / —

IIm7 Dm7(9 11)	(SubV7/I) Db7(9 #11)	IIIm7 Em7
— / —	— / —	— / —

SubV7/II Eb7(9)	IIm7 Dm7(9)	(SubV7/I) Db7(9 #11)
— / —	— / —	— / —

MEU ERRO

Herbert Vianna

• Tom de Lá maior • Clichê harmônico *I IIIm IV IVm I* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm*.

LÁ MAIOR

I A	IIIm C#m	IV D
Eu quis dizer você não **Mesmo querendo eu não**	quis escutar a- **vou me enganar eu co-**	gora não peça não me **nheço os seus passos eu**
AEM IVm Dm	I A	IIIm C#m
faça promessas eu não **vejo os seus erros não há**	quero te ver nem quero **nada de novo ainda**	acreditar que vai **somos iguais en-**
IV D	AEM IVm Dm	IIIm C#m
ser diferente que **tão não me chame não**	tudo mudou vo- **olhe pra trás vo-**	cê diz não saber o que **cê diz não saber o que**
VIm F#m	IV D	AEM IVm Dm
houve de errado e o meu **_ houve de errado e o meu**	erro foi crer que es- **erro foi crer que es-**	tar ao seu lado basta- **tar ao seu lado basta-**
I A	IV D	I A
ria a meu **ria a meu**	Deus era tudo que eu que- **Deus era tudo que eu que-**	ria eu di- **ria eu di-**

1ª Vez

IV D	AEM IVm Dm
zia o seu nome não	_ me abandone :

2ª Vez

IV D
zia o seu nome não

AEM IVm Dm	I A	IV D
me abandone ja-	**: mais**	

I A	V E	I A
_	_	_ :

Fade out

VAMOS FUGIR

Gilberto Gil e Liminha

• Tom de Lá maior • Resolução deceptiva do dominante primário *(V7)*.

LÁ MAIOR

4/4 Vamos fu-	I A gir	·/. — deste lu-
(V7) E7 gar baby	·/. — vamos fu-	VIm F# m gir
·/. — tou can-	IV D sado de esperar	(V7) E7 que você me carre-
VIm F#m gue	·/. — vamos fu-	I A gir
·/. — proutro lu-	(V7) E7 gar baby	·/. — vamos fu-
VIm F#m gir	·/. — pronde	IV D quer você vá
(V7) E7 que você me carre-	VIm F#m gue	·/. — pois diga que i-
A ·/. rá Ira-	(V7) E7 já Ira-	IV D já prá onde eu só veja vo-
·/. cê você veja a mim	I A só Mara-	(V7) E7 jó Mara-

<table>
<tr><td>IV
D
já qualquer outro lugar co-</td><td>./.
mum outro lugar qual-</td><td>I
A
quer Guapo-</td></tr>
<tr><td>(V7)
E7
ré Guapo-</td><td>IV
D
ré qualquer outro lugar ao</td><td>./.
Sol outro lugar ao</td></tr>
<tr><td>I
A
sul céu a-</td><td>(V)
E7
zul céu a-</td><td>IV
D
zul onde haja só meu corpo</td></tr>
<tr><td>./.
nu junto ao seu corpo nu</td><td>(V)
E
—</td><td>./.
—</td></tr>
<tr><td>IV
D
—</td><td>./.
—</td><td>(V)
E
—</td></tr>
<tr><td>./.
—</td><td>IV
D
—</td><td>./.
— vamos fu-</td></tr>
<tr><td>I
A
gir</td><td>./.
— proutro lu-</td><td>(V7)
E7
gar baby</td></tr>
<tr><td>./.
— vamos fu-</td><td>VIm
F#m
gir</td><td>./.
— pronde</td></tr>
<tr><td>IV
D
haja um tobogã</td><td>(V7)
E7
onde a gente escorre-</td><td>VIm
F#m
gue</td></tr>
<tr><td>./.
— todo</td><td>IV
D
dia de manhã</td><td>(V7)
E7
flores que a gente re-</td></tr>
<tr><td>VIm
F#m
gue</td><td>./.
uma</td><td>IV
D
banda de maçã</td></tr>
<tr><td>(V7)
E7
outra banda de reg-</td><td>VIm
F#m
gae</td><td>./.</td></tr>
</table>

ESTE SEU OLHAR

Tom Jobim

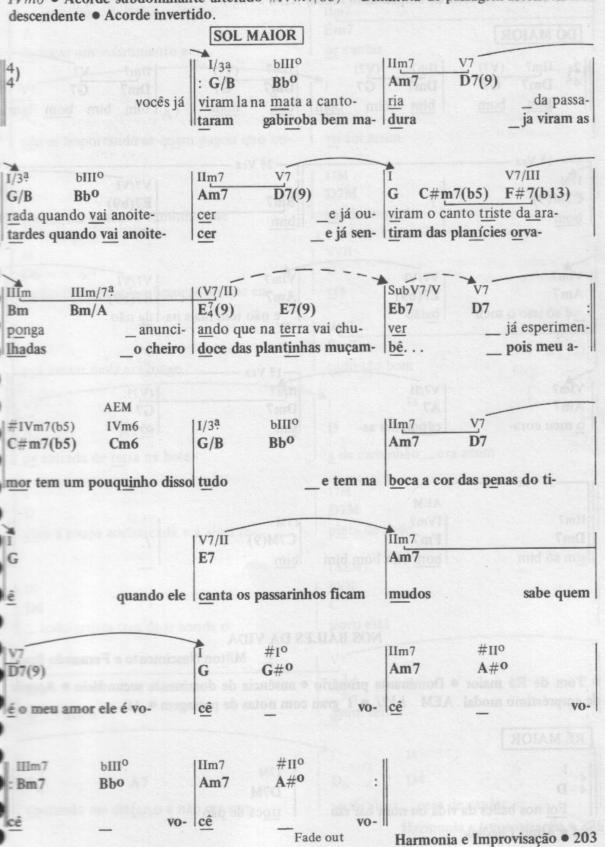
● Tom de Fá maior ● II V7 primário ● Dominante secundário *V7/II V7/V e (V7/VI)* ● Diminuto de passagem ascendente para o II e III graus *#I°* *#II°* ● Diminuto descendente para o II grau *bIII°* ● Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* ● Resolução deceptiva *(V7/IV)* e *(V7)* ● Clichê harmônico *G7(13) G7(b13) Gm7 C7(b9).*

FÁ MAIOR

2/4 I7M **F7M** — Este seu o- / — Mas a ilu-	#I° **F#°** lhar / são	IIm7 **Gm7** — quando encontra o / — quando se des-
#II° **G#°** meu / faz	IIIm7 **Am7** — fala de umas / — dói no cora-	(V7/VI) **A7(b13)** coisas que eu nem / ção de quem so-
IV7M **Bb7M** posso acredi- / nhou sonhou de-	(AEM) IVm6 **Bbm6** tar / mais	1ª Vez: IIIm7 **Am7** doce é so-
bIII° **Ab°** nhar é pen-	IIm7 **Gm7** sar que vo-	(V7) **C7(9)** cê
IIIm7 **Am7** gosta de	bIII° **Ab°** mim como	IIm7 **Gm7** eu de vo-
V7 **C7(9)** cê	2ª Vez: IIIm7 **Am7** Ah! se eu pu-	bIII° **Ab°** desse enten-
IIIm7 **Am7** der	V7/II **D7(b9)** — o que	V7/V **G7(13)** **G7(b13)** dizem
IIm7 **Gm7** — V7 **C7(b9)** — seus	I7M **F7M** olhos	%

PENAS DO TIÊ

Folclore com adaptação de Fagner

● Tom de Sol maior ● II V7 primário e secundário ● Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* ● Acorde subdominante alterado *#IVm7(b5)* ● Diminuta de passagem ascendente e descendente ● Acorde invertido.

BIM BOM

João Gilberto

• Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • IIm7 como acorde inicial • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm7*.

DÓ MAIOR

2/4 IIm7 (V7) Dm7 G7 Bim bom	IIm7 (V7) Dm7 G7 bim bim bom	IIm7 (V7) Dm7 G7 bim bom	IIm7 V7 Dm7 G7 bim bim bom bim
1ª Vez: I7M C7M(9) bom	%.	2ª Vez: Bm7 bim	V7/VI E7(b9)
VIm7 Am7 _ é só isso o meu	V7/VI E7(b9) baião	VIm7 Am7 _ e não tem mais na-	V7/VI E7(b9) da não
VIm7 Am7 o meu cora-	V7/II A7 ção pediu as-	1ª Vez: IIm7 Dm7 sim	(V7) G7 só
2ª Vez: IIm7 Dm7 sim só bim	AEM IVm7 Fm7 bom bim bom bim	I7M C7M(9) bim	%. _

NOS BAILES DA VIDA

Milton Nascimento e Fernando Brant

• Tom de Ré maior • Dominante primário • ausência de dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bVII* • I grau com notas de passagem • I4.

RÉ MAIOR

4/4 I D Foi nos bailes da vida ou num bar em	I7M D7M troca de pão

I6
D6
que muita gente boa pôs o pé na
AEM
bVII
C
profissão
-//-
de tocar um instrumento e
IIm7
Em7
de cantar
V7
A_4^7
A7
não se importando se quem pagou quis ou-
I
D
vir foi assim
-//-
cantar era buscar o caminho que
I7M
D7M
vai dar no sol
I6
D6
tenho comigo as lembranças do que eu
bVII
C
era
-//-
pra cantar nada era longe
IIm7
Em7
tudo tão bom
V7
A_4^7
A7
pé estrada de terra na boléi-
I
D
I4
D4
a de caminhão _ era assim
I
D
com a roupa encharcada e a alma re-
I7M
D7M
pleta de chão
I6
D6
_ todo artista tem de ir aonde o
(AEM)
bVII
C
povo está
IIm7
Em7
se foi assim
V7
A_4^7
assim será
A_4^7
A7
cantando me disfarço e não me can-
I
D
I4
D4
so de viver _ nem de cantar

LANÇA PERFUME

Rita Lee e Roberto de Carvalho

• Tom de Ré maior • II V7 primário • Resolução deceptiva *(V7)* • Modulação por acorde comum (AEM) terça menor ascendente.

RÉ MAIOR

2/4

I D VIm7 Bm7	IIm7 Em7 V7 A7	I D VIm7 Bm7	IIm7 Em7 (V7) A7
Lança menina lança	todo esse perfume	desbaratina não dá	pra ficar imune
Vem cá meu bem me des-	cola um carinho	eu sou neném só sos-	sego com beijinho

FÁ MAIOR I AEM VIm AEM

1ª vez — **RÉ MAIOR**

bIII F Im7 Dm7	IIm7 Gm7 (V7) C7	IIm7 Em7	A7 :
ao teu amor que tem	cheiro de coisa ma-	luca	
vê se me dá o pra-	zer de ter prazer co-		

FÁ MAIOR

IV7M G7M	I7M D7M	IIm7 Gm7 V7 C7	I7M F7M VIm7 Dm7
me faz de	gato e sapato	me deixa de	quatro no ato

RÉ MAIOR

IIm7 Gm7 V7 C7	I F	IIm7 Em7 (V7) A7	: IIm7 Em7 (V7) A7
me enche de a-	mor de a-	mor	lança

IIm7 Em7 V7 A7	I7M D7M I6 D6	I7M D7M I6 D6 :
lança per-	fume	

EU SEI QUE VOU TE AMAR

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

• Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente, descendente e auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6 bVII7M* e *bVI7M* • Resolução deceptiva *(V7) (V7/II)* • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6/Bb • Acorde invertido.

DÓ MAIOR

2/4) Eu	I7M **C7M** sei que vou te amar **sei que vou chorar**	bIII° **Eb°** — por toda a minha **— a cada ausência**
IIm7 **Dm7** vida eu vou te amar **tua eu vou chorar**	V7 **G7(b9)** — a cada despe- **— mas cada volta**	V7/IV **C^7_4(9)** dida eu vou te amar **tua há de apagar**
C7(9) — desesperada- **— o que essa ausência**	IV7M **F7M** mente eu sei que vou te a- **tua me causou**	(AEM) IVm6 **Fm6** mar e **— eu**
1ª Vez I7M/3ª **C7M/E** cada	bIII° **Eb°** verso	IIm7 **Dm7** meu se-
(V7) **G7(13)** rá pra	[Em7(b5) = IIm7(b5)] **Gm6/Bb** te di-	(V7/II) **A7(b13)** zer que eu
[Dm7(b5) = IIm7(b5)] **Fm6/Ab** sei que vou te amar por	V7 **G7(b13)** toda a minha vida eu	2ª Vez I7M/3ª **C7M/E** **sei que vou sofrer**
bIII° **Eb°** **— a eterna desven-**	AEM bVII7M/3ª **Bb7M/D** **tura de viver**	#I° **C#°** **— a espera de vi-**
AEM bVI7M/3ª **Ab7M/C** **ver ao lado teu**	I° **C°** **— por toda a minha**	VII° **B°/C** **vida**
I **C** —		

COMO DOIS E DOIS

Caetano Veloso

• Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário *V7/V* e *V7/VI* • Dominante estendido • Resolução deceptiva *(V7/VI)* • Diminuto ascendente *#IV°*

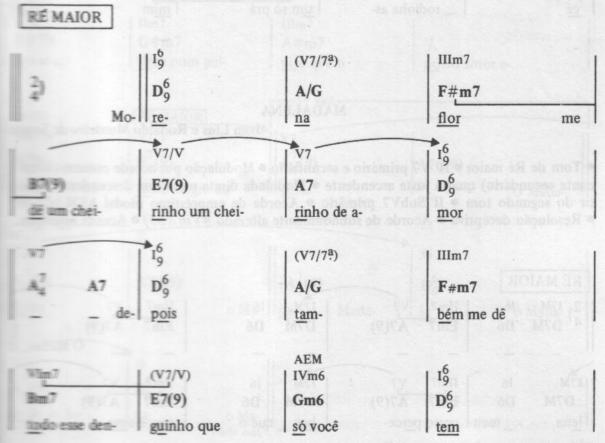
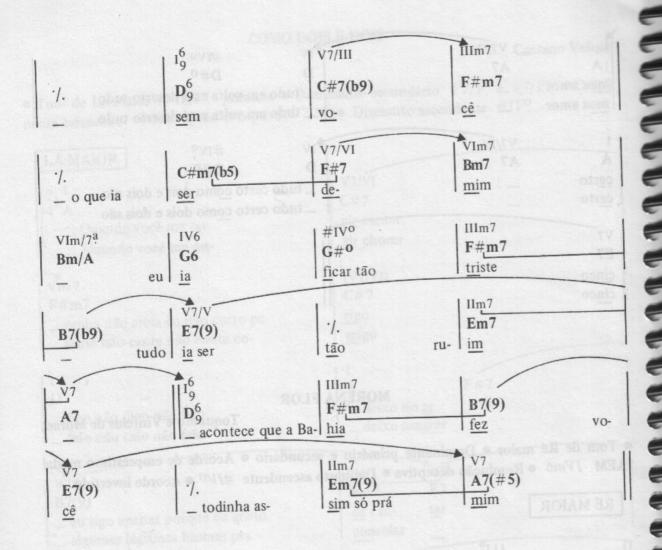
LÁ MAIOR

2/4

Grau	Acorde	Letra
I	A	Quando você me ou- / Quando você me ou-
V7/VI	C#7	vir cantar / vir chorar
VIm7	F#m7	venha não creia eu não corro pe- / tente não cante não conte co-
(V7/VI)	C#7	rigo / migo
IV	D	fico não digo não fico / falo não calo não falo
I	A	deixo no ar / deixo sangrar
	F#7	
V7/V	B7(9)	eu sigo apenas porque eu gosto / algumas lágrimas bastam pra
IIm7	Bm7	de can- / consolar
V7	E7	tar / —
I	A	tudo vai mal / tudo vai mal
V7/VI	C#7	tudo / tudo
VIm7	F#m7	tudo é igual quando eu canto e sou / tudo mudou não me iludo e con-
(V7/VI)	C#7	mudo / tudo
IV	D	mas eu não minto não minto / é a mesma porta sem trinco
I	A	estou longe e perto / o mesmo teto
VIm7	F#m7	
V7/V	B7(9)	sinto alegria tristezas e / e a mesma lua a furar nosso
IIm7	Bm7	brinco / zinco
V7	E7	— / —

MORENA FLOR

Toquinho e Vinícius de Moraes

• Tom de Ré maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente *#IV°* • Acorde invertido.

MADALENA

Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza

• Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente • Modulada direta meio tom descendente a partir do segundo tom • II SubV7 primário • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII7M* • Resolução deceptiva • Acorde de subdominante alterado *#Vm7(b5)* • Acorde invertido.

RÉ MAIOR

| 2/4 I7M D7M — | I6 D6 — | IIm7 Em7 — | V7 A7(9) — | I7M D7M — | I6 D6 — | IIm7 Em7 — | V7 A7(9) — Ó Mada- |

| I7M :D7M lena | I6 D6 — meu | IIm7 Em7 peito | V7 A7(9) perce- | I7M D7M beu | I6 D6 — que o | IIm7 Em7 mar é | V7 A7(9) uma |

SOL MAIOR: V7
D7M I6 | IIm7 V7/V | V7/IV |
D7M D6 | Em7 A7(9) | $D^7_4(9)$ | D7(b9)
gota_compa- | rada ao pranto | meu | mas fique-
I7M | V7 | I7M | V7
G7M | $D^7_4(9)$ | G7M | $D^7_4(9)$
certa quando o | nosso amor des- | perta mesmo o | sol se deses-
I7M | (V7) | | V7/VI
G7M | $D^7_4(9)$ | F#m7(9) | B7(b13)
pera e se es- | conde lá na | serra | eh! Mada-
VIm | VIm/7ª | #IVm7(b5) | V7/III
Em | Em/D | C#m7(b5) | F#7(b9)
lena o que é | meu não se di- | vide nem tão | pouco se ad-
FÁ# MAIOR: IIm7 | Sub V7
IIIm | IIIm/7ª | |
Bm | Bm/A | G#m7(11) | G7(#11)
mite que do | nosso amor du- | vide | até a
I7M | IIm7 | IIIm7 |
F#7M | G#m7 | A#m7 | ./.
lua se ar- | risca num pal- | pite que o | nosso amor e-
1ª vez
AEM | RÉ MAIOR
bIII7M | V7/V | V7 |
A7M | $E^7_4(9)$ | $A^7_4(9)$ | A7(b9)
xiste forte ou | fraco alegre ou | triste | Ó Mada-
2ª vez
V^7_4 | | | I6
$A^7_4(9)$ | A7(b9) | :$A^7_4(9)$ | D^6_9
triste | o Ma- | da Mada- | le ó Mada-
V7 | I6
$A^7_4(9)$ | D^6_9 :
le le le le- | na o Ma-
Fade out

ONDE ANDA VOCÊ

Vinícius de Moraes e Hermano Silva

• Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto SubV7 e estendido • Resolução deceptiva *(V7)* *(V7/III)* • Clichê harmônico *I* *V7/II* *IIm7* *V7/I* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6*.

DÓ MAIOR

4/4 I7M C7M V7/II A7(b13) — E por falar em sau-	IIm7 :Dm7(9) dade onde anda vo- / leza onde anda a can-	(V7) G7(9) cê onde anda seus / ção que se ouvia na
IIIm7 Em7 olhos que a gente não / noite nos bares de en-	V7/II A7(9) vê onde anda esse / tão onde a gente fi-	IIm7 Dm7(9) corpo que me deixou / cava onde a gente se a-
V7 G7(13) morto de tanto pra- / mava em total soli-	1ª vez: I7M C7M zer · ./. e por falar em be-:	2ª vez: Gm7 dão
V7/IV C7(9) — hoje eu	IV7M F7M saio na noite va-	AEM IVm6 Fm6 zia numa boe-
IIIm7 Em7 mia sem razão de	V7/II A7 ser na rotina dos	IIm7 Dm7(9) bares que apesar dos pe-
(V7) G7(9) sares me trazem vo-	Bb7(13) cê	V7/II A7(b13) — e por falar em pai-
IIm7 Dm7(9) xão em razão de vi-	Fm7(9) (V7/bIII) Bb7(13) ver você bem que po-	IIIm7 Em7(9) dia me apare-

V7/II A7(b13) cer nesses mesmos lu-	IIm7 Dm7(9) gares na noite nos	V7 G7(13) bares onde anda vo-
I7M C7M(9) cê	·/.	

PAISAGEM DA JANELA

Lô Borges e Fernando Brant

• Tom de Dó maior • Resolução deceptiva *(V7)* • Clichê harmônico *I IIIm7 VI IIIm7 IV V7.*

DÓ MAIOR

4/4 I7M C7M Da janela	IIIm7 Em7 lateral	VIm7 Am7 do quarto de dor-
IIIm7 Em7 mir	IV7M (V7) F7M $G_4^7(9)$ vejo uma igreja e um si-	IIIm7 VIm7 Em7 Am7 nal de glória
IV7M (V7) F7M $G_4^7(9)$ vejo um muro branco e um	IIIm7 VIm7 Em7 Am7 vôo pássaro	IV7M (V7) F7M $G_4^7(9)$ vejo uma grade e um ve-
2/4 IIIm7 Em7 lho si-	4/4 IV7M F7M nal	·/.
I7M C7M mensageiro	IIIm7 Em7 natural	VIm7 Am7 de coisas natu-
IIIm7 Em7 rais	IV7M (V7) F7M $G_4^7(9)$ quando eu falava dessas	IIIm7 VIm7 Em7 Am7 flores mórbidas

IV7M (V7)	IIIm7 VIm7	IV7M (V7)
F7M $G_4^7(9)$	Em7 Am7	F7M $G_4^7(9)$
quando eu falava desses	homens sórdidos	quando eu falava desse

2/4) IIIm7	4/4) IV7M	V7
Em7	F7M	$G_4^7(9)$
tempo-	ral vo-	cê não escu-

I	IIIm7	IV
C	Em7	F
tou você não	quer acredi-	tar

V7	I	IIIm7
$G_4^7(9)$	C	Em7
mas isso é tão nor-	mal você não	quer acredi-

IV	V7	I7M
F	$G_4^7(9)$	C7M
tar	eu apenas era	cavaleiro

IIIm7	VIm7	IIIm7
Em7	Am7	Em7
marginal	lavado em ribei-	rão

IV7M (V7)	IIIm7 VIm7	IV7M (V7)
F7M $G_4^7(9)$	Em7 Am7	F7M $G_4^7(9)$
cavaleiro negro que vi-	rou mistério	cavaleiro e senhor de

IIIm7 VIm7	IV7M V7	2/4) IIIm7
Em7 Am7	F7M $G_4^7(9)$	Em7
casa e árvore	sem querer descanço nem do-	mini-

2/4) IV7M		I7M
F7M	·/.	C7M
cal		cavaleiro

IIIm7 Em7 marginal	VIm7 Am7 banhado em ribei-	IIIm7 Em7 rão
IV7M (V7) F7M $G_4^7(9)$ conhecia as torres e os	IIIm7 VIm7 Em7 Am7 cemitérios	IV7M (V7) F7M $G_4^7(9)$ conheci os homens e os
IIIm7 VIm7 Em7 Am7 seus velórios	IV7M (V7) F7M $G_4^7(9)$ quando olhava da janela	IIIm7 IV7M Em7 F7M lateral do
V7 $G_4^7(9)$ quarto de dor-	I C mir você não	IIIm7 Em7 quer acredi-
IV F tar	V7 $G_4^7(9)$ mas isso é tão nor-	I C mal você não
IIIm7 Em7 quer acredi-	IV F tar	V7 $G_4^7(9)$ mas isso é tão nor-
I C mal um cava-	IIIm7 Em7 leiro margi-	IV F nal
V7 $G_4^7(9)$ banhado em ribei-	I C rão você não	IIIm7 Em7 quer acredi-
IV F tar	V7 $G_4^7(9)$ –	I C –

ATÉ QUEM SABE

João Donato e Lysias Enio

• Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* **• [A7(b9) = V7/II] disfarçado em Bbm6 • Acorde de aproximação cromática** *apr.cr.* **• Acorde de empréstimo modal AEM • Dominante secundário** *V7/II, V7/III, V7/IV e V7/V.*

DÓ MAIOR

[V7/II = A7(b9)] Bbm6 — A7(b13) até vo- / sem me que- | IIm7 Dm7 cê / rer | SubV7/V Ab7(9) sem fanta- / sem mesmo | V7 G7/4(9) sia / ser — G7(b9) sem mais sau- / sem me enten- | I7M C7M(9) dade / der

V7/IV C7(9/13) — agora a / vou me be- | 1ª Vez IV7M F7M gente tão de re- | (V7/7ª) G/F pente nem mais se en- | IIIm7 Em7 tende

A7(9/13) — A7(b9/b13) nem mais pre- | V7/V D7(9/13) tende seguir fin- | SubV7/V Ab7(9/#11) gindo seguir se- | V7 G7/4(9) guindo

G7/4(9) — G7(b9) agora : | 2ª Vez IV7M F7M ber — vou me per- | V7/III B7/4(13) der — B7(b9/b13) pela ci- | IIIm7 Em7(9) dade — Bb7(9/#11)

A7/4(9) — A7(b9) até um | V7/V D7(9/13) dia — D7(b9/13) até tal- | V7 G7/4(9) vez — G7(b9) até quem | I7M C7M(9) sabe — apr.cr. C7(9) B7(9/#11) Bb7(9/13)

(V7/II) $A^7_4(13)$ — $A7(^{b9}_{13})$ — ‖ (V7) : $G^7_4(9)$ — | $G7(^{9}_{13})$ — $G7(^{b9}_{13})$ SubV7 $Bb^7_4(9)$ V7/II $A^7_4(9)$ |

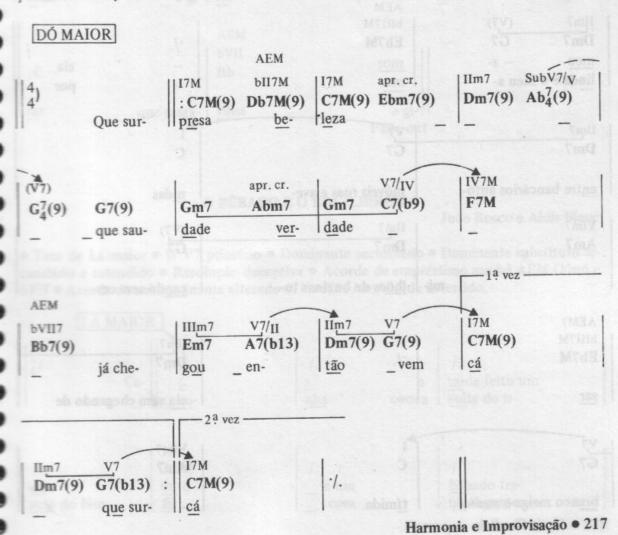
| $A^7_4(9)$ — | $A7(9)$ — $A7(b9)$ — V7/III $B^7_4(9)$ — (V7) $G^7_4(9)$ — : ‖

SURPRESA

João Donato e Caetano Veloso

• Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM ***bII7M Vm7 bVII7*** **• Dominante substituto secundário** ***SubV7/V*** **• Acorde de aproximação cromática** ***apr. cr.***

QUE MARAVILHA

Toquinho e Jorge Bem

• **Tom de Dó maior • II V7 primário • Resolução de deceptiva** *(V7)* **• Acorde de empréstimo modal AEM** *bII7M* **e** *bVII7M* **• Clichê harmónico** *I IIm IIIm IV* **e** *I VIm IIm V7 I.*

DÓ MAIOR

2/4 Lá	I :C fora está cho- vem toda de	IIm7 Dm7 vendo mas assim branco toda mo-
IIIm7 Em7 mesmo eu vou cor- lhada e despente-	IV7M F7M rendo só prá ada que mara-	I C VIm Am ver — o vilha que coisa
IIm7 (V7) Dm7 G7 meu — a- linda é o meu a-	AEM bIII7M Eb7M mor mor	·/. — ela — por
IIm7 Dm7 entre bancários auto-	V7 G7 móveis ruas e ave-	I C nidas
VIm7 Am7 — mi-	IIm7 Dm7 lhões de buzinas to-	(V7) G7 cando sem ces-
AEM) bIII7M Eb7M sar	·/. —	IIm7 Dm7 ela vem chegando de
V7 G7 branco meiga e muito	I C tímida	VIm7 Am7 — a

IIm7 Dm7 chuva molhando seu	(V7) G7 corpo que eu vou abra-	IIIm7 Em7 çar
·/. — e a	IV7M F7M gente no meio da rua	·/. todo mundo no meio da
V7 G7 chuva	·/. a gi-	I C rar que mara-
AEM bVII Bb vilha a gi-	I C rar que mara-	AEM bVII Bb vilha a gi-
I :C rar que mara-	AEM bVII Bb vilha	: a gi- Fade out

O BÊBADO E O EQUILIBRISTA

João Bosco e Aldir Blanc

• Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Dominante substituto secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bVII* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido.

·/.
jando
que par-
IIm7
C#m7
luto
tiu
·/.
num
G7
me lem-
rabo
V7/II
F#7/4
F#7
brou
Car-
de
fo-
IIm(7M)
Bm(7M)
litos
gue-
SubV7/II
C7(9/#11)
te
e a
IIm7
Bm
lua
cho-
·/.
ra
IIm7M
Bm(7M)
tal qual a
a nossa
·/.
dona do bor-
pátria mãe gen-
IIm7
Bm7
del
til
·/.
·/.
pedia a
choram Ma-
·/.
cada estrela
rias e Cla-
V7/7ª
E/D
fria
risses
·/.
um brilho de
no solo
SubV7/V
F7(9)
a-
do
V7
E7(9)
lu-
Bra-
I6
A6
guel
sil
V7
E7(13)
e
mas
I6
A6
nu-
sei
·/.
vens
·/.
lá no ma-
que uma
·/.
ta-borrão do
dor assim pun-
IIIm7
C#m7
céu
gen-
·/.
te
·/.
chupavam
não há de
·/.
manchas tortu-
ser inutil-
C#m7(b5)
ra-
men-
(SubV7/II)
C7(#11)
das
te
G7
que
a es-

V7/II
F#7
su-
pe-
IIm7
Bm7
fo-
ran-
·/.
co
ça
AEM
IVm7
Dm7
lou-
dan-
·/.
co
ça
AEM
bVII7
G7
o bêba-
na corda
·/.
do com chapéu
bamba de som-
I6
A6
co-
bri-
·/.
co
nha
G7
fazia ir-
em cada
V7/II
F#7
reverências
passo dessa
IIm
Bm
mil
li-
·/.
pras noites
nha pode se
·/.
do
ma-
1ª vez
V7
E7(13)
Bra-
I6
A6
sil
2ª vez
V7
E7(13)
que
G7
chu-
(V7/II)
F#7
car
·/.
AEM
IVm7
Dm7
a-
·/.
zar
AEM
bVII7
G7
a espe-
·/.
rança equili-
I6
A6
bris-
·/.
ta
G7
sabe que o
V7/II
F#7
show de cada ar-
IIm7
Bm7
tista
·/.
tem que con-
V7
E7/4(9)
ti-
E7(b9)
nu-
I (add9)
A (add9)
ar

MINHA VOZ, MINHA VIDA

Caetano Veloso

● Tom de Ré Maior ● II V7 primário, secundário e estendido ● Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* ● Resolução deceptiva ● Dominante substituto secundário *subV7/III* e *subV7/IV* ● Resolução dominante *V7/V* com acorde interpolado *IIm7* ● Acorde invertido.

NASCENTE

Flávio Venturine e Murílo Antunes

• Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • II V7 estendido • Resolução de deceptiva • Acorde invertido.

FÁ MAIOR

2/4 V7 $C^7_4(9)$ — Cla-	I7M F7M reia ma-	$E^7_4(9)$ nhã	V7/VI A7(b13) — o
VIm7 (V) IV7M IIm7 Dm7 C Bb7M Gm7 sol vai esconder a clara es-	Em7(9) V7/VI A7(b13) tre- la ar-	VIm Dm den-	VIm/7ª Dm/C te
IV7M I/3ª IIm7 I/3ª Bb7M F/A Gm7 F/A pérola do céu refle-	IV7M (V/V) Bb7M G/B tin- do teus	I/5ª F/C o-	(V7/4ª/V) G/C olhos a
VIm (V) IV7M IIm7 Dm7 C Bb7M Gm7 luz do dia a contemplar teu	Em7(9) A7(b13) cor- po se-	(V/II) $D^7_4(9)$ den-	I/3ª F/C to
IV7M I/3ª IIm7 I/3ª Bb7M F/A Gm7 F/A louco de prazer e de-	IV7M (V7/V) Bb7M G/B se- jos ar-	I/5ª F/C den-	(V/4ª/V) G/C tes

PEDAÇO DE MIM

Chico Buarque de Holanda

• Tom de Sol maior • ausência de dominante primário • Dominante auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M bVI7M(#5) bVI6 bVI7 bVI/5ª bVII7* **• [F7(b9)/A = bVII7] disfarçado em Aº • Acorde invertido • Resolução deceptiva** *(V7/7ª/V).*

SOL MAIOR

2/4 I **G**	(V7/7ª/V) **A/G**	IV/5ª **C(add9)/G**
__ Oh! pedaço de	mim oh! metade afas-	tada de mim

AEM bVI/5ª **Eb/Bb**	AEM bII/5ª **Bb7M/F**	(SubV7/V) **Eb7(9)**	**Eb7(b9)**
leva o teu o-	lhar que a saudade é o pi-	or	__ tor-

AEM bII7M **Ab7M(9)**	AEM bVII7 **F7/A**	[F7(b9)/A = bVII7] **Aº**	AEM [Bb6 = bIII] **Eb6/Bb**
mento é pior do que o es-	que-	__ ci-	mento é melhor do que

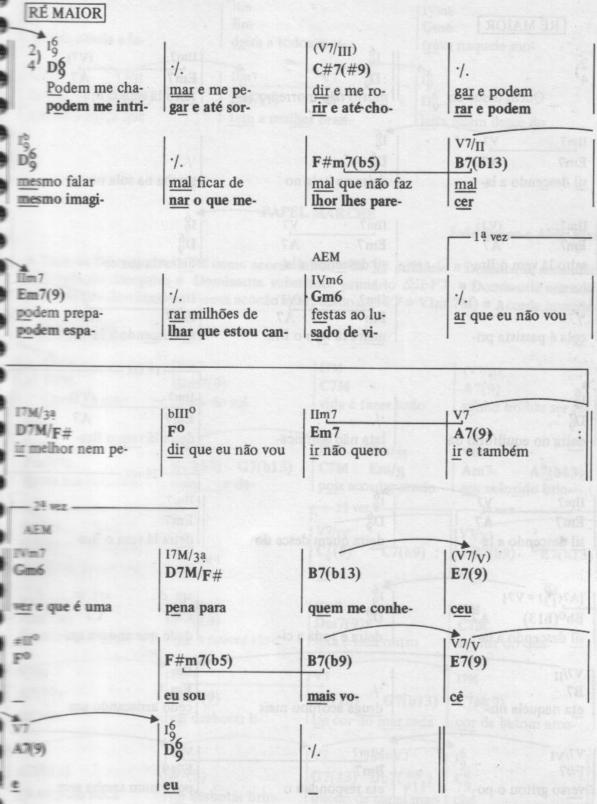
V7/bVI **Bb7(b9)**	AEM bVI7M(#5) **Eb7M(#5)**	AEM bVI6 **Eb6**	AEM bVI7 **Eb7**
se entre-	gar	__	__

Obs.: quando volta a harmonia o primeiro acorde é sempre G/D.

• Oh!, pedaço de mim • Oh!, metade exilada de mim • Leva os teus sinais • Que a saudade doi como um barco • Que aos poucos descreve um arco • E evita atracar no cais •• Oh! metade de mim • Oh!, metade arrancada de mim • Leva o vulto teu • Que a saudade é um réves de um parto • A saudade é arrumar o quarto • Do filho que já perdi •• Oh!, pedaço de mim • Oh!, metade amputada de mim • Leva o que há de ti • Que a saudade doi latejada • É assim como uma fisgada • No membro que já morreu •• Oh!, pedaço de mim • Oh!, metade adorada de mim • Leva os olhos meus • Que a saudade é o pior castigo • E eu não quero levar comigo • A mortalha do amor adeus.

VOCÊ E EU

Carlos Lyra e Vinícius de Moraes

• Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente e descendente • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Acorde invertido.

LÁ VEM O BRASIL DESCENDO A LADEIRA

Pepeu Gomes e Moraes Moreira

● Tom de Ré maior ● II V7 primário ● Dominante secundário ● Acorde de empréstimo modal AEM ● [A7($^{b9}_{13}$) = (V7)] disfarçado em Bb°(b13) ● Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* ● Acorde invertido.

RÉ MAIOR

2/4 — Quem desce do	I^6_9 : D^6_9 morro não morre no as-	IIm7 (V7) Em7 A7 falto lá vem o Bra-
IIm7 V7 Em7 A7 sil descendo a la-	I^6_9 D^6_9 deira na bola no	·/. samba na sola no
IIm7 (V7) Em7 A7 salto lá vem o Bra-	IIm7 V7 Em7 A7 sil descendo a la-	I^6_9 D^6_9 deira da sua es-
·/. cola é passista pri-	IIm7 (V7) Em7 A7 meira lá vem o Bra-	IIm7 V7 Em7 A7 sil descendo a la-
I^6_9 D^6_9 deira no equilíbrio da	·/. lata não é brinca-	1ª vez: IIm7 (V7) Em7 A7 deira lá vem o Bra-
IIm7 V7 Em7 A7 sil descendo a la-	I^6_9 D^6_9 deira quem desce do	2ª vez: IIm7 Em7 deira lá vem o Bra- Fine
[A7($^{b9}_{13}$) = V7] Bb°(b13) A7 sil descendo a la-	I^6_9 D^6_9 deira e toda a ci-	apr. cr. apr. cr. C#7 C7 dade que andava qui-
V7/II B7 eta naquela ma-	·/. druga acordou mais	IIm Em cedo arriscando um
V7/VI F#7 verso gritou o po-	VIm7 Bm7 eta respondeu o	V7 E7(9) povo num samba sem

(V7) A7 medo e enquanto a mu-	apr. cr. apr. cr. C#7 C7 lata em pleno movi-	V7/II B7 mento com tanta ca-
·/. dência descia a la-	IIm Em deira a todos mos-	AEM IVm6 Gm6 trava naquele mo-
I/3ª V7/II D/F# B7(#9) mento a força que	IIm7 V7 Em7(9) A7 tem a mulher brasi-	I^6_9 D^6_9 leira quem desce do

PAPEL MARCHÉ

João Bosco e Aldir Blanc

• Tom de Dó maior • IV7M como acorde inicial • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto primário *SubV7* • Dominante estendido • Resolução dominante *V7* com acorde interpolado *SubV7* • VIm(7M) • Acorde invertido.

DÓ MAIOR

4/4 IV7M F7M Cores do mar	IIm7 Dm7(9) festa do sol	I7M C7M vida é fazer todo	(V7/II) A7(9) sonho brilhar ser fe-
AEM IVm7 Fm7(9) liz no seu colo dor-	V7 G7(13) G7(b13) mir e de-	I7M IIIm/5ª C7M Em/B pois acordar sendo	VIm7 Am7 A7(b13) seu colorido brin-
(V7/V) SubV7 D7(9) Db7(#9) quedo de papel mar-	I^6_9 C^6_9 ché	1ª vez V7/IV $C^7_4(9)$ C7(b9) :|	2ª vez V7/VI : E7(b9) E7(b13)
VIm(7M) Am(7M) dormir no teu colo é tor-	IV7M F7M(9) nar a nascer vio-	IIm7 Dm7(9) leta e azul outro	I7M C7M ser luz do que-
V7/II $A7(^{b9}_{13})$ rer não	IIm7 Dm7(9) vai desbotar li-	V7 G7(13) G7(b13) lás cor do mar seda	I7M C7M(9) cor de batom arco-
A7(b13) íris crepom nada	V7 D7(9) vai desbotar brin-	V7 SubV7 G7(13) $Db7(^{\#9}_{\#11})$ quedo de papel mar-	I^6_9 C^6_9 ché

PECADO ORIGINAL

Caetano Veloso

• Tom de Dó maior • VIm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • SubV7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Modulação direta terça menor descendente • Resolução com acorde interpolado.

DÓ MAIOR

2/4 VIm7 **Am7**
Todo dia, toda noite
Todo beijo, todo medo

SubV7/VI **Bm7(11) Bb7(#11)**
toda hora, toda madru-
todo corpo em movimento
es-

VIm7 **Am7**
gada momento e ma-
tá cheio de inferno e

Ab7
nhã
céu

Gm7(11)
todo mundo, todos os se-
todo canto, todo santo

SubV7/IV **Gb7(#11)**
gundos do minuto vive a e-
todo pranto, todo manto es-

IV7M **F7M**
ternidade da ma-
tá cheio de inferno e

AEM IVm6 **Fm6**
çã
céu

IIIm7 **Em7**
tempo da serpente nossa ir-
o que fazer com o que Deus
nos

SubV7/II **Eb7(9)**
mã
deu

IIm7 **Dm7(9)**
sonho de ter uma vida
o que foi que nos aconte-

V7 **G7(13) G7(b13)**
sã
ceu

MI MAIOR: IIm7 V7

I7M **C7M**
quando a gente volta o rosto
quando a gente volta o rosto

V7/III **F#m7(b5) B7(b9)**
para o céu e diz olhos nos
para o céu e diz olhos nos

I7M **E7M**
olhos da imensidão
olhos da imensidão

DÓ MAIOR
IV7M
AEM
bII7M
F7M
·/·
eu não sou cachorro não
eu não sou cachorro não
·/·

F#m7
a gente não sabe nunca ao
a gente não sabe nunca ao
B7(9)
certo onde colocar o de-
certo onde colocar o de-
Bm7(9)
se-
se-

V7/VI
E7(b13)
jo
jo
VIm7
Am7
todo homem, todo lobi-
SubV7/VI
Bm7(11)
Bb7(#11)
somem sabe a imensidão da

VIm7
Am7
fome que tem de viver
Ab7
Gm7(11)
todo homem sabe que essa
SubV7/IV
Gb7(#11)
fome é mesmo grande até
mai-
IV7M
F7M
or que o medo de mor-
AEM
IVm6
Fm6
rer

LÁ MAIOR
VIm7
Am7
mas a gente nunca sabe
IIm7
Bm7(11)
SubV7
Bb7(#11)
mesmo o que é que quer
uma mu-
I7M
A7M
lher

VITORIOSA

Ivan Lins e Vitor Martins

• Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *Im7* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido.

RÉ MAIOR

4/4 | I7M **D7M** Quero | V7 **$A_4^7(9)$** sua risada mais gos- | I7M **D7M** tosa |

| VIm7 **Bm7** lhosa | V7/V **E7** — ah! | V7 **$A_4^7(9)$** ah! | **A7(9)** — | I7M **D7M** quero |

| V7 **$A_4^7(9)$** sua alegria escanda- | I7M **D7M** losa | V7 **$A_4^7(9)$** — vitoriosa por não |

| I7M **D7M** ter | V7/3ª/II **B7/D#** — ver- | IIm IIm/7ª VIIm7(b5) V7/VI **Em Em/D C#m7(b5)F#7(b9)** gonha de aprender como se | VIm7 **Bm7** goza | V7/V **E7** — ah! |

| (V7) **$A_4^7(9)$** ah! | **A7(9)** — | VIm7 **$Bm7(^9_{11})$** quero toda sua | IIIm7 **$F\#m7(^9_{11})$** pouca castidade |

VIm7
Bm7(9/11)
quero toda a sua
IIIm7
F#m7(9/11)
louca liberdade
IV7M
G7M
quero toda essa von-
FÁ#MAIOR: V7
V7/III
G#m7(b5) C#7(b9/b13)
tade de passar dos seus li-
I7M VIm7
F#7M D#m7
mites
IIm7/5a V7
G#m7/D# C#7
e ir a-
AEM
RÉ MAIOR: VIm7
V7/V
Im VIm7
F#m D#m7
lém e
IVm7 bIII7
Bm7(9) E7(9/13)
e ir a-
V7
A7/4(13) A7/4
lém
A7/4(9) A7(9)
I7M
D7M
quero
V7
A7/4(9)
sua risada mais gos-
I7M
D7M
tosa
V7
A7/4(9)
esse seu jeito de a-
I7M V7/II
D7M B7/D#
char que a
Im Im/7a VIIm7(b5) V7
Em Em/D C#m7(b5) F#7(b9)
vida pode ser maravi-
VIm7 IIm7
Bm7 F#m7
lhosa que a
IIm7 V7
Em7(9) A7/4(9) A7(9)
vida pode ser maravi-
I7M
D7M
lhosa
%

CORAÇÃO DE ESTUDANTE

Wagner Tiso e Milton Nascimento

• Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva *(V7)* • Resolução dominante *V7/VI* com acorde interpolado *Bb/D* • I7 • Acorde invertido.

FÁ MAIOR

V7 **$C^7_4(9)$** Quero falar de uma	I **F** coisa	% — adivinha onde ela
IIm7 **Gm7** anda	% — deve estar dentro do	IV6 **Bb6** peito
(V7) V7/VI **$C^7_4(9)$** **A^7_4** **A7** ou caminha pelo	IV/3ª VIm **Bb/D** **Dm** ar —	I7 **F7** — pode estar aqui do
VIm/3ª **Dm/F** lado	I7(#5) **F7(#5)** — bem mais perto que pen-	I V/3ª **F** **F** **C/E** samos — —
VIm **Dm** — a força da juven-	IV/5ª **Bb/F** tude e o nome	Im7 **Gm7** certo deste a-

IV
Bb
mor
V7
C7 4
— já podaram teus mo-
I
F
mentos
·/.
— desviaram teu des-
IIm7
Gm7
tino
·/.
— teu sorriso de me-
IV6
Bb6
nino
(V7) V7/VI
C7 4(9) A7 4 A7
tantas vezes se escon-
IV/3ª VIm
Bb/D Dm
deu —
I7
F7
— mas renova-se a espe-
VIm/3ª
Dm/F
rança
F7(#5)
F7(#5)
— nova aurora a cada
I V/3ª
F F C/E
dia — —
VIm
Dm
— e há que se cuidar do
(V7)
C7 4(9)
broto
C7
prá que a vida nos dê
IV/3ª
Bb/D
flor
V7/3ª
C7/E
— e
I
F
fruto
·/.
—

TROCANDO EM MIUDOS

Francis Hime e Chico Buarque de Holanda

• Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) para o tom paralelo • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente a partir do segundo tom • [$G7(^{b9}_{b13})$ = V7] disfarçado em Abm6 • Resolução deceptiva • VI° • Acorde invertido.

DÓ MAIOR

$\frac{2}{4}$ I **C(add9)** — Eu vou lhe dei-	V7/IV **$C^7_4(9)$ C7(9)** xar a medida do Bon-	IV7M/5ª **F7M(9)/C** fim não
AEM IVm6/5ª **Fm6/C** me valeu	I7M **C7M/G** — mas fico com o	V7/IV **$C^7_4(9)$ C7(9)** disco do Pixin-

DÓ MENOR: IVm6/5ª

(V7/7ª/V) **D/C** guinha sim e o resto é	AEM IVm6/5ª **Fm6/C** seu	Im **Cm(add9)** — trocando em mi-
Im/7ª **Cm(add9)/Bb** údos pode guar-	VI° **A°(9)** dar as sobras de	[$G7(^{b9}_{b13})$ = V7] **Abm6** tudo que chamam

SOL MAIOR: V7

Im **Cm(add9)** lar as sobras de	Im/7ª **Cm(add9)/Bb** tudo que fomos	V7/V **$D^7_4(9)$** nós as marcas do a-

DÓ MAIOR: V7

D7(9) mor nos nossos len-	I7M **G7M** çóis as nossas me-	V7/IV **G7(b9)** lhores lembranças
I7M **C7M** — aquela espe-	V7/IV **$C^7_4(9)$ C7(9)** rança de tudo se	IV7M/5ª **F7M(9)/C** ajeitar pode esque-
AEM IVm6/5ª **Fm6/C** cer	I7M **C7M/G** — aquela ali-	V7/IV **$C^7_4(9)$ C7(9)** ança você pode

DÓ MENOR IVm6/5ª

(V7/7ª /V) **D/C** empenhar ou derre-	AEM IVm6/5ª **Fm6/C** ter	Im **Cm(add9)** _ Mas devo di-
Im/7ª **Cm(add9)/Bb** zer que não vou lhe	VIº **Aº(9)** dar o enorme pra-	[$G7\binom{b9}{b13}$ = V7] **Abm6** zer de me ver cho-
Im **Cm(add9)** rar nem vou lhe co-	Im/7ª **Cm(add9)/Bb** brar pelo seu es-	V7/V **$D^7_4(9)$ D7(9)** trago meu
$D^7_4(9)$ D7(9) peito tão	V7 **$G^7_4(9)$ G7(9)** dilace-	**$G^7_4(9)$ G7(b9)** rado a-

DÓ MAIOR

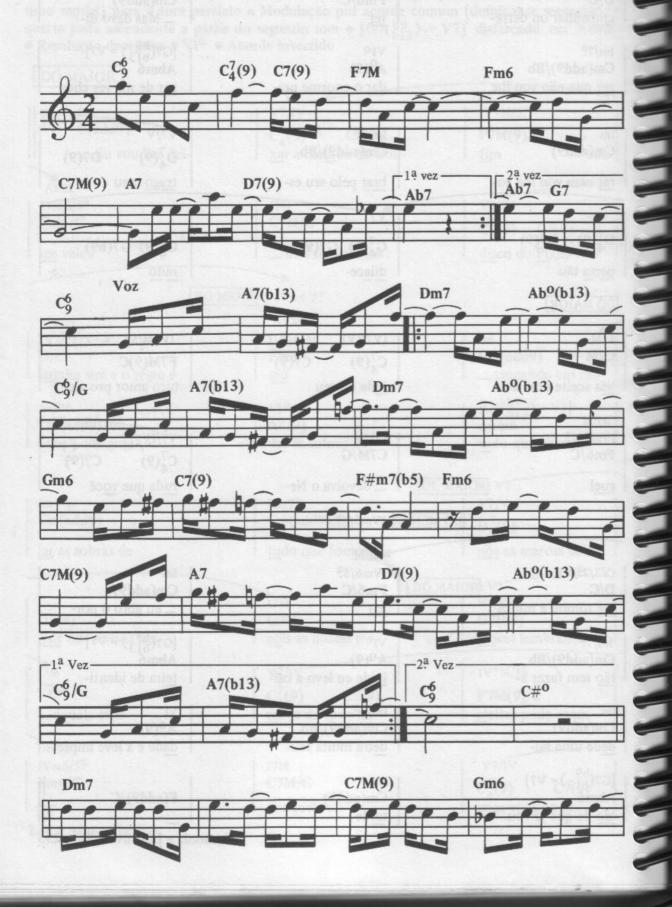
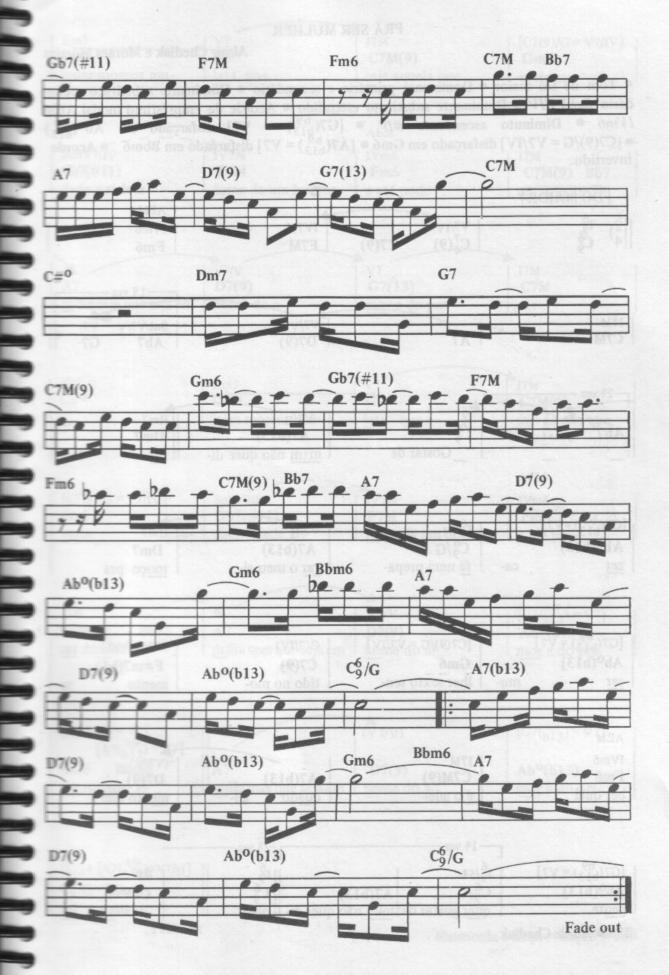
I7M **C7M** liás aceite uma a-	(V7/IV) **$C^7_4(9)$ C7(9)** juda do seu fu-	IV7M/5ª **F7M(9)C** turo amor pro alu-
AEM IVm6/5ª **Fm6/C** guel	I7M **C7M/G** _ devolva o Ne-	V7/IV **$C^7_4(9)$ C7(9)** ruda que você

DÓ MENOR: IVm6/5ª

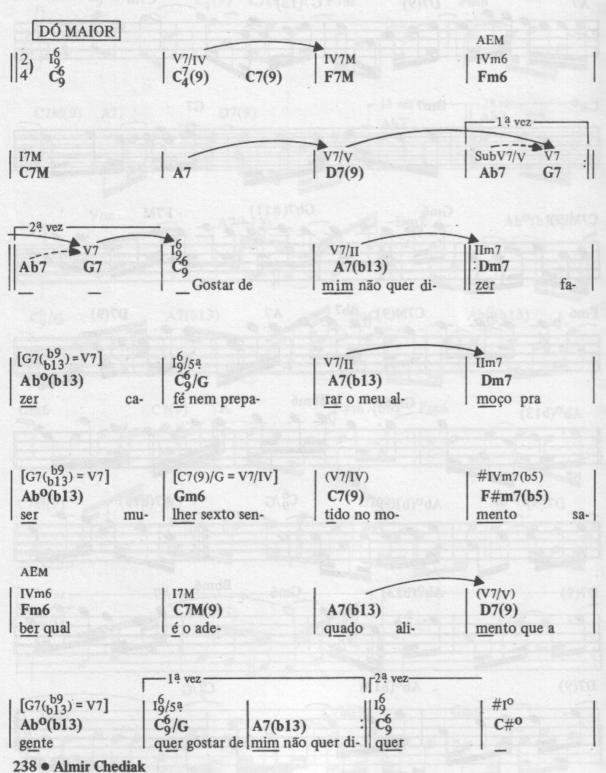
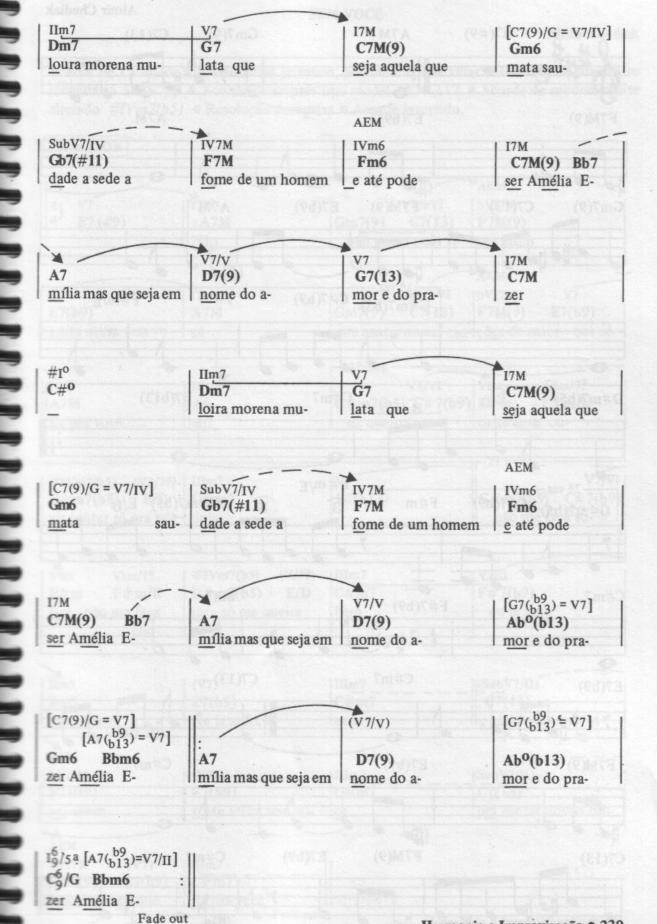
(V7/7ª/V) **D/C** me tomou e nunca	AEM IVm6/5ª **Fm6/C** leu	Im **Cm(add9)** _ eu abro o por-
Im/7ª **Cm(add9)/Bb** tão sem fazer a-	VIº **Aº(9)** larde eu levo a car-	[$G7\binom{b9}{b13}$ = V7] **Abm6** teira de identi-
Im **Cm(add9)** dade uma sai-	Im/7ª **Cm(add9)/Bb** deira muita sau-	VIº **Aº(9)** dade e a leve impres-
[$G7\binom{b9}{b13}$ = V7] **Abm6** são de que já vou	Im **Cm(add9)** tarde	**F(add9)/C** _

PRA SER MULHER

Almir Chediak e Moraes Moreira

Gb7(#11) F7M Fm6 C7M Bb7
A7 D7(9) G7(13) C7M
C#° Dm7 G7
C7M(9) Gm6 Gb7(#11) F7M
Fm6 C7M(9) Bb7 A7 D7(9)
Ab°(b13) Gm6 Bbm6 A7
D7(9) Ab°(b13) C6/9/G A7(b13)
D7(9) Ab°(b13) Gm6 Bbm6 A7
D7(9) Ab°(b13) C6/9/G
Fade out

PRÁ SER MULHER

Almir Chediak e Moraes Moreira

• Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* • Dominante substituto estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Diminuto ascendente *#I°* • [G7($^{b9}_{b13}$) = V7] disfarçado em Ab°($^{b9}_{b13}$) • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 • [A7($^{b9}_{b13}$) = V7] disfarçado em Bbm6 • Acorde invertido.

IIm7
Dm7
loura morena mu-
V7
G7
lata que
I7M
C7M(9)
seja aquela que
[C7(9)/G = V7/IV]
Gm6
mata sau-
SubV7/IV
Gb7(#11)
dade a sede a
IV7M
F7M
fome de um homem
AEM
IVm6
Fm6
e até pode
I7M
C7M(9) Bb7
ser Amélia E-
A7
mília mas que seja em
V7/V
D7(9)
nome do a-
V7
G7(13)
mor e do pra-
I7M
C7M
zer
#Iº
C#º
IIm7
Dm7
loira morena mu-
V7
G7
lata que
I7M
C7M(9)
seja aquela que
[C7(9)/G = V7/IV]
Gm6
mata sau-
SubV7/IV
Gb7(#11)
dade a sede a
IV7M
F7M
fome de um homem
AEM
IVm6
Fm6
e até pode
I7M
C7M(9) Bb7
ser Amélia E-
A7
mília mas que seja em
V7/V
D7(9)
nome do a-
[G7(b9 b13) = V7]
Abº(b13)
mor e do pra-
[C7(9)/G = V7]
[A7(b9 b13) = V7]
Gm6 Bbm6
zer Amélia E-
A7
mília mas que seja em
(V7/V)
D7(9)
nome do a-
[G7(b9 b13) = V7]
Abº(b13)
mor e do pra-
I6/9/5ª [A7(b9 b13)=V7/II]
C6/9/G Bbm6
zer Amélia E-
Fade out

SEM VOCÊ

Almir Chediak

SEM VOCÊ

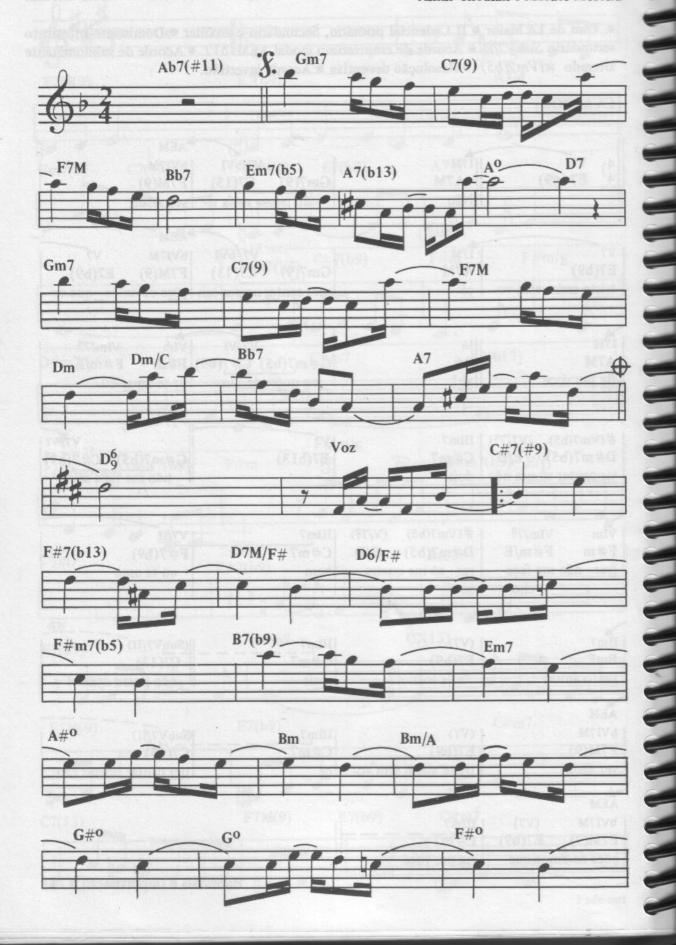
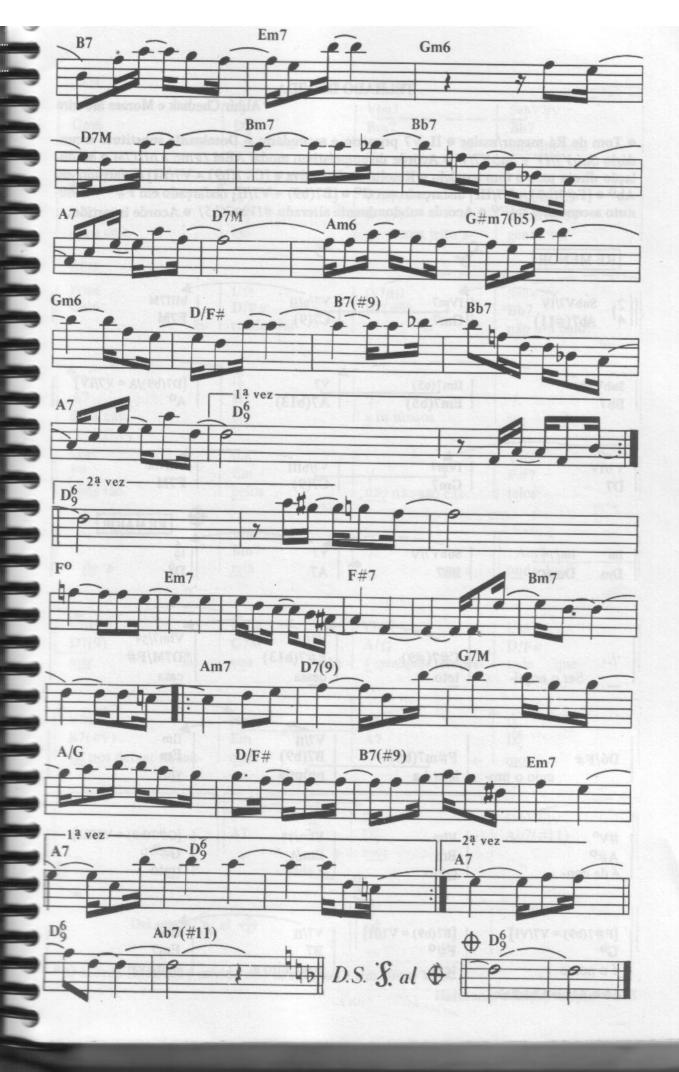
Almir Chediak

● Tom de Lá Maior ● II Cadencial primário, Secundário e auxiliar ● Dominante substituto secundário *SubV7/II* ● Acorde de empréstimo modal AEM *bVI* ● Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* ● Resolução deceptiva ● Acorde invertido.

LÁ MAIOR

4/4 V7 **E7 (#9)**	I7M **: A7M** Não	V7/bVI **Gm7(9) C7(13)** _ não posso mais vi-	AEM bVI7M **F7M(9)** ver assim
V7 **E7(b9)** triste assim sem vo-	I7M **A7M** cê	V7/bVI **Gm7(9) C7(13)** _ pra cantar nossas can-	AEM bVI7M V7 **F7M(9) E7(b9)** ções de amor _ que eu
I7M **A7M** fiz pra você	I6 **A6** ah!,	1ª Vez V7/VI **G#m7(b5) C#7(b9)** _ eu quero te sen-	VIm VIm/7ª **F#m F#m/E** tir te amar ou-
#IVm7(b5) (V7/7ª) **D#m7(b5) E/D** vir cantar só pra nós	IIIm7 **C#m7** dois	V7 **E7(b13)** _ :	2ª Vez V7/VI **G#m7(b5) C#7(b9)** _ não me faça so-
VIm VIm/7ª **F#m F#m/E** frer _ não me faça cho-	#IVm7(b5) (V/7ª) **D#m7(b5) E/D** rar _ só me queira	IIIm7 **C#m7** bem	V7/II **F#7(b9)** _ eu te amo
IIm7 **Bm7** tanto amor	(V7) **E7(b9)** _ e ja sofri de-	IIIm7 **C#m7** mais	(SubV7/II) **: C7(13)** _ não posso mais vi-
AEM bVI7M **F7M(9)** ver assim	(V7) **E7(b9)** triste assim sem vo-	IIIm7 **C#m7** cê	(SubV7/II) **C7(13)** prá cantar nossas can-
AEM bVI7M (V7) **F7M(9) E7(b9)** ções de amor que	IIIm7 **C#m7** : fiz pra você Fade out		

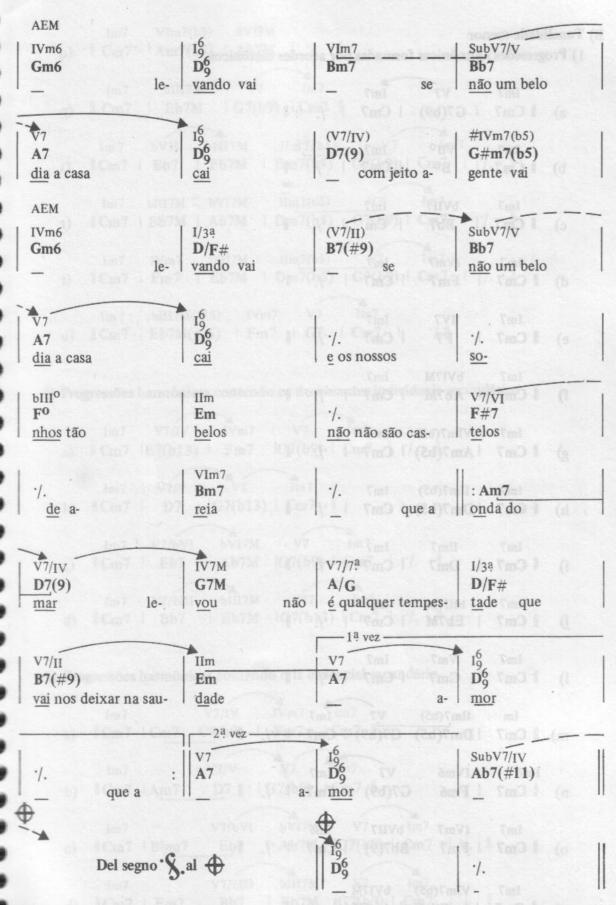
TELHADO DE VIDA

Almir Chediak e Moraes Moreira

B7
Em7
Gm6
D7M
Bm7
Bb7
A7
D7M
Am6
G#m7(b5)
Gm6
D/F#
B7(#9)
Bb7
A7
1ª vez
D6/9
2ª vez
D6/9
F°
Em7
F#7
Bm7
Am7
D7(9)
G7M
A/G
D/F#
B7(#9)
Em7
1ª vez
A7
D6/9
2ª vez
A7
D6/9
Ab7(#11)
D.S. al ⊕
⊕ D6/9

TELHADO DE VIDA

Almir Chediak e Moraes Moreira

• Tom de Ré menor/maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* e *SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • [C#7(b9) = V7/III] disfarçado em Ab° • [F#7(b9) = V7/III] disfarçado em G° • [B7(b9) = V7/II] disfarçado em F#° • Diminuto ascendente *#IV°* • Acorde subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido.

* O acorde D7M/F# é ouvido não com I grau e sim como VIm.

B) Tonalidade menor

1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos

	Im7	V7	Im7		
a)	‖ Cm7	| G7(b9)	| Cm7	| ·/.	:‖

	Im7	VII°	Im7		
b)	‖ Cm7	| B°	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	bVII7	Im7		
c)	‖ Cm7	| Bb7	| Cm	| ·/.	‖

	Im7	IVm7	Im7		
d)	‖ Cm7	| Fm7	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	IV7	Im7		
e)	‖ Cm7	| F7	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	bVI7M	Im7		
f)	‖ Cm7	| Ab7M	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	VIm7(b5)	Im7		
g)	‖ Cm7	| Am7(b5)	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	IIm7(b5)	Im7		
h)	‖ Cm7	| Dm7(b5)	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	IIm7	Im7		
i)	‖ Cm7	| Dm7	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	bIII7M	Im7		
j)	‖ Cm7	| Eb7M	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	Vm7	Im7		
l)	‖ Cm7	| Gm7	| Cm7	| ·/.	‖

	Im	IIm7(b5)	V7	Im7		
m)	‖ Cm7	| Dm7(b5)	G7(b9)	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	IVm6	V7	Im7		
n)	‖ Cm7	| Fm6	G7(b9)	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	IVm7	bVII7	Im6		
o)	‖ Cm7	| Fm7	Bb7(9)	| Cm7	| ·/.	‖

	Im7	VIm7(b5)	bVI7M		
p)	‖ Cm7	| Am7(b5)	| Ab7M	| ·/.	‖

Im7 VIm7(b5) bVI7M
p) ‖ Cm7 | Am7(b5) | Ab7M | ·/. ‖

Im7 bIII7M V7 Im7
q) ‖ Cm7 | Eb7M | G7(b9) | Cm7 ‖

Im7 bVII bIII7M IIm7(b5) V7 Im7
r) ‖Cm7 | Bb7 | Eb7M | Dm7(b5) G7(b9) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 bIII7M bVI7M IIm7(b5) V7 Im7
s) ‖Cm7 | Eb7M | Ab7M | Dm7(b5) G7(b9) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 IVm7 bIII7M IIm7(b5) V7 Im7
t) ‖Cm7 | Fm7 | Eb7M | Dm7(b5) G7(b9) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 bIII7M(#5) IVm7 V7 Im7
u) ‖Cm7 | Eb7M(#5) | Fm7 | G7 | Cm7 | ·/.‖

2) Progressões harmônicas contendo os dominantes individuais secundários

Im7 V7/IV IVm7 V7 Im7
a) ‖ Cm7 |E7(b13) | Fm7 |G7(b9) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 V7/V V7 Im7
b) ‖Cm7 | D7 |G7(b13) | Cm7 ‖

Im7 V7/bVI bVI7M V7 Im7
c) ‖Cm7 | Eb7 | Ab7M |G7(b9) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 V7/bIII bIII7M V7 Im7
d) ‖Cm7 | Bb7 | Eb7M |G7(b13) |Cm7 | ·/. ‖

3) Progressões harmônicas contendo o II cadencial secundário

Im7 V7/IV IVm7 Im7
a) ‖Cm7 |Cm7 C7(b9) | Fm7 |Cm7 ‖

Im7 V7/V V7 Im7
b) ‖Cm7 |Am7 D7 | G7(b9) |Cm7 ‖

Im7 V7/bVI bVI7M V7 Im7
c) ‖Cm7 |Bbm7 Eb7 | Ab7M |G7(b9) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 V7/bIII bIII7M V7 Im7
d) ‖Cm7 | Fm7 Bb7 | Eb7M |G7(b9) | Cm7 | ·/. ‖

4) Progressões harmônicas contendo SubV7

Im7 SubV7 Im7
a) ‖Cm7 | Db7(#11) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 SubV7/II IIm7(b5) V7
b) ‖Cm7 | Eb7(#11) | Dm7(b5) | G7(b9) :‖

Im7 SubVI/bIII bIII7M IIm7(b5) V7
c) ‖Cm7 | E7(13) | Eb7M | Dm7(b5) G7(b13) :‖

Im7 SubV7/IV IVm7 V7
e) ‖Cm7 | Gb7(#11) | Fm7 | G7(b13) :‖

Im Im/7ª SubV7/V V7 IIm7 V7
f) ‖Cm Cm/Bb | Am7(11) Ab7(#11) | G7(b9) ‖Dm7(b5) G7(b9) :‖

Im Im/7ª SubV7/bVI bVI7M
g) ‖Cm | Cm/Bb | A7(13) | Ab7M :‖

Im7 SubV7/bVII bVII7M SubV7
h) ‖Cm7 | B7(#11) | Bb7M | Db7(9) :‖

5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial

Im7 IIm7(b5) SubV7 Im7
a) ‖Cm7 | Dm7(b5) | Db7(#11) | Cm7 ‖

Im7 SubV7/II IIm7(b5) V7
b) ‖Cm7 | Em7(b5) | Eb7(#11) | Dm7(b5) | G7(b9) :‖

Im7 SubV7/bIII bIII7M IIm7(b5) V7
c) ‖Cm7 | Fm7 E7($^{9}_{\#11}$) | Eb7M | Dm7(b5) G7(b9) :‖

Im7 SubV7/IV IVm7 V7
d) ‖Cm7 | Gm7(b5) Gb7(#11) | Fm7 | G7(b9) :‖

Im7 SubV7/bVI bVI7M Im7
e) ‖Cm7 | Bbm7(11) A7(#11) | Ab7M | Cm7 ‖

6) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos

Im7 VII° Im7
a) ‖ Cm7 | B° | Cm7 | ·/. ‖

Im7 V7/IV IVm7 #IV° Im7
b) ‖ Cm7 | C7(b13) | Fm7 | F#° | Cm7 | ·/. ‖

Im7 V7/bIII bIII7M III° V7/bIII
c) ‖ Cm7 | Fm7 Bb7(13) | Eb7M | E° | Fm7 | Bb7 |

bIII7M IIm7(b5) V7 Im7
| Eb7M | Dm7(b5) G7(b9) | Cm7 ‖

Im7 Im/7ª VI° [G7(b9 b13) =V7] Im7
d) ‖ Cm7 | Cm/Bb | A° | Abm6 G7(b13) | Cm7 | ·/. ‖

Im7 I° Im7 VI° Im7
e) ‖ Cm7 | C° | Cm7 | A° | Cm7 | ·/. ‖

- Os diminutos na tonalidade menor podem ser relacionados com os diminutos da tonalidade relativa maior. Por exemplo, o VI° (Fá#) da tonalidade de Lá menor corresponde ao #IV° (Fá#) na tonalidade de Dó maior.

7) **Progressões harmônicas contendo acordes invertidos**

Im7 Im/7ª VIm7(b5) SubV7/V V7
a) ‖: Cm | Cm/Bb | Am7(b5) | Ab7 G7 :‖

Im Im/7ª VIm7(b5) V7/V V7
b) ‖: Cm | Cm/Bb | Am7(b5) D7(b9) | G7 :‖

Im Im/7ª VI° bVI6
c) ‖: Cm | Cm/Bb | A° | Ab6 :‖

Im Im/7ª VI° IVm/3ª
d) ‖: Cm | Cm/Bb | A° | Fm/Ab :‖

Im V/3ª [Eb7/Bb=V7/bVI] IV/3ª IVm/3ª Im/5ª V7 Im
e) ‖: Cm | G/B | Bbm6 | F/A | Fm/Ab | Cm/G | G7(b9) | Cm :‖

Im V7/3ª [Gm7(b5)=IIm7(b5)] V7/IV IVm IVm/7ª IIm7(b5)
f) ‖: Cm | G7/B | Bbm6 | C7(b13) | Fm | Fm/Eb | Dm7(b5) |

V7
| G7(b13) :‖

	Im	Im/7ª	VIº	[G7(b9 b13) = V7]	V7/5ª	SubV7/IV	IVm	V7
g)	‖ Cm	Cm/Bb	Aº	Abº	C7/G	Gb7(#11)	Fm	G7(b9) :‖

	Im	Im/7ª	IVm6/3ª	V	V7/7ª	Im/3ª	IIm7(b5)	V7(b9)
h)	‖: Cm:	Cm/Bb	Fm6/Ab	G	G/F	Cm/Eb	Dm7(b5)	G7(b9) :‖

	Im	V/3ª	V7/5ª/bVI	VIm7(b5)	bVI6	Im/5ª	[G7(b9 b13) = V7]	Im
i)	‖ Cm	G/B	Eb7/Bb	Am7(b5)	Ab6	Cm/G	Abm6	Cm :‖

8) Progressões com os acordes complementares AEM bII7M e bVII7M na tonalidade maior e menor (ver pág. 97)

	I7M	AEM bVII7M	I7M	AEM bII7M	I7M	V7
a)	‖: C7M	Bb7M	C7M	Db7M	C7M	G7 :‖

	Im	AEM bVII7M	Im7	AEM bII7M	Im7	V7
b)	‖ Cm7	Bb7M	Cm7	Db7M	Cm7	G7(b9) :‖

- **Em qualquer acorde maior ou menor a sétima maior (7M) e a sexta (6) são compatíveis.**

9) Músicas harmonizadas e analisadas na tonalidade menor.

VALSINHA

Chico Buarque de Holanda

• Tom de Lá menor • Dominante primário *V7 Im* e secundário para o IV e V graus *V7/IV V7/V* • [E7(b9) = V7] disfarçado em Fº • Acorde invertido.

LÁ MENOR

3/4 Im **Am** Um	[E7(b9) = V7] **:Fº** dia ele chegou tão tão ela se fez bo-	V7 **E7** diferente do seu nita como a muito
Im **Am** jeito de sempre che- tempo não queria ou-	Im/7ª **Am/G** gar o- sar com	[E7(b9) = V7] **Fº** lhou-a de um jeito mui- seu vestido deco-
V7 **E7** to mais quente do que tado cheirando a guar-	Im7 **Am7** sempre costumava o- dado de tanto espe-	**·/.** lhar e rar de-

V7/IV A7 não maldisse a vida pois os dois deram-se os	·/. tanto quanto era seu braços como a muito	IVm Dm jeito de sempre fa- tempo não se ousava
IVm/7ª Dm/C lar e dar e	V7/V B7 nem deixou-a so num cheios de ternura e	V7/3ª/V B7/D# canto prá seu grande es- graça foram para a
(V7) E7(9) panto convidou-a praça e começaram a	E7(b9) prá rodar e en – se abraçar e a- :	[E7(b9) = V7] F° li dançaram tanta
V7 E7 dança que a vizi-	Im Am nhança toda desper-	Im/7ª Am/G tou e
F° foi tanta felici-	V7 E7 dade que toda ci-	Im Am dade se ilumi-
·/. nou e	V7/IV A7 foram tantos beijos	V7/3ª/IV A7/C# loucos tantos gritos
IVm7 Dm7 roucos como não se ou-	·/. viam mais que o	4/4) Im Am mundo compreendeu e o
V7 E7 dia amanheceu em	Im Am paz	

COMO DIZIA O POETA

Toquinho e Vinícius de Moraes

● Tom de Lá menor ● II V7 primário ● Dominante secundário *V7/IV V7/bIII V7/V* ● Acorde de empréstimo modal AEM *IV/3ª* ● Modulação por acorde comum (diatônico) quarta justa ascendente ● Acorde invertido.

LÁ MENOR

2/4) V7 E7 — Quem já pas-	Im7 Am7 sou por essa	V7/IV A7 vida e não vi-
IVm7 Dm7 veu	·/. — pode ser	V7/bIII G7 mais mas sabe
·/. menos do que	bIII7M C7M eu	V7/5ª E7/B — porque a
Im Am vida só se	Im/7ª Am/G dá prá quem se	AEM IV/3ª D/F# deu
IVm/3ª Dm/F prá quem a-	V7 E7 mou prá quem cho-	·/. rou prá quem so-
Im7 Am7 freu	V7/IV A7 ah!	IVm : Dm quem nunca cur-
·/. tiu uma pai-	IVm/7ª Dm/C xão	·/. —
IIm7(b5) Bm7(b5) nunca vai ter	V7 E7 nada	V7/IV A_4^7 não

RÉ MENOR : Im

A7	IVm **Dm** não há mal pi-	V7 **A7** or do que a des-
Im **Dm** crença mesmo o a-	V7/IV **D7** mor que não com-	IVm7 **Gm7** pensa é me-
V7/V **E7** lhor que a soli-	V7 **A^7_4** dão	**A7** — abre teus
Im7 **Dm7** braços meu ir-	V7/IV **D7** mão deixa ca-	IVm7 **Gm7** ir
./. — prá que so-	V7/bIII **C7** mar se a gente	./. pode divi-
bIII7M **F7M** dir	V7/5ª **A7/E** — eu franca-	Im **Dm** mente já não
Im/7ª **Dm/C** quero nem sa-	AEM IV/3ª **G/B** ber	IVm/3ª **Gm/Bb** — de quem não
V7 **A7** vai porque tem	./. medo de so-	Im **Dm** frer
V7/IV **D7** —	IVm **Gm** ai de quem não	./. rasga o cora-
IVm/7ª **Gm/F** ção	IIm7(b5) **Em7(b5)** esse não vai	V7 **A7** ter per-

LÁ MENOR

Im **Dm** dão — Im/7ª **Dm/C** —	IIm7 **Bm7(b5)** — — V7 **E7** —	Im7 **Am7**

JOÃO E MARIA

Sivuca e Chico Buarque de Holanda

• Tom de Lá maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM ***bII6*** **• Resolução deceptiva** ***(V/3ª)*** **e** ***(SubV7/V)*** **• [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Acorde invertido.**

LÁ MENOR

3/4 Im7 **Am7** — Agora eu era o he-	IVm7 **Dm7** rói e o meu ca-	V7 **E7(b9)** valo só falava in-
Im **Am** glês	% — a noiva do cow-	IVm7 **Dm7** boy era vo-
V7/bIII **G7** cê além das outras	bIII7M **C7M** três	bIII6 **C6** — eu enfrentava os
V7/V **B7** batalhões	% — os alemães e	Vm **Em** seus canhões
% — guardava o meu bo-	bIII **C** doque ensaiava um	SubV7/V **F7** rock para as mati-
V7 **E7** nês	Im **Am** — agora eu era o	IVm7 **Dm7** rei era o be-
V7 **E7(b9)** del e era também ju-	Im **Am** iz	% — e pela minha
IVm7 **Dm7** lei a gente era	IIm7(b5) **Bm7(b5)** obrigado a ser fe-	AEM bII6 **Bb6** liz
V7/IV **A7** — e vo-	IVm7 **Dm7** cê era a prin-	V7/bII **G7** cesa que eu fiz coro-
bIII7M **C7M** ar e era tão	(SubV7/V) **F7** linda de se admi-	AEM bII7M **Bb7M** rar que andava

V7 **E7** nua pelo meu pa-	Im **Am** ís	Im7 **Am7** _
Im **Am** não não fuja	(V/3ª) **E/G#** não finja que a-	[Em7(b5) = IIm7(b5)] V7/IV **Gm6 A7** gora eu era o seu brin-
IVm7 **Dm7** quedo	V7/bIII **G7** _ eu era o seu pi-	bIII **C** ão
AEM bII **Bb** o seu bicho prefe-	V7 **E^7_4 E7** rido	Im **Am** vem me dê a
V/5ª **E/B** mão a gente a-	V/3ª/IV **A/C#** gora já não tinha	IVm **Dm** medo
IIm7(b5) V7 **Bm7(b5) E7(b9)** no tempo da mal-	Im **Am** dade acho que a gente	V7/V V7 **B7 E7(b9)** nem tinha nas-
Im **Am** cido	./. _ agora era fa-	IVm7 **Dm7** tal que o faz de
V7 **E7(b9)** conta terminasse as-	Im **Am** sim	./. _ prá lá deste quin-
IVm7 **Dm7** tal era uma	IIm7(b5) **Bm7(b5)** noite que não tem mais	AEM bII6 **Bb6** fim
V7/IV **A7** _ pois vo-	IVm7 **Dm7** cê sumiu no	V7/bIII **G7** mundo sem me avi
bIII7M **C7M** _ sar e agora eu	(SubV7/V) **F7** era um louco a pergun-	AEM bII7M **Bb7M** tar o que é que a
V7 **E7** vida vai fazer de	Im **Am** mim	./.

EXPLODE CORAÇÃO

Gonzaguinha

• Tom de Sol menor • *II V7* primário e secundário • Im e IVm com notas de passagem *Im Im(7M) Im7 Im6 – IVm IVm(7M) IVm7 IVm6 IVm7.*

SOL MENOR

2/4)
Im
Gm
Chega de tentar dis-
chega de temer cho-
cendo rompendo ras-

Im(7M)
Gm(7M)
simular e disfarçar e
rar sofrer sorrir se
gando tomando o meu corpo e en-

Im7
Gm7
esconder o que não
dar e se perder
tão

Im6
Gm6
dá mais pra ocul-
e se a-
eu cho-

IVm
Cm
tar e eu não
char e tudo a-
rando sofrendo gos-

IVm(7M)
Cm(7M)
posso mais ca-
quilo que é vi-
tando adorando gri-

IVm7
Cm7
lar já que o
ver eu quero
tando

IVm6
Cm6
brilho desse o-
mais é me a-
feito

IVm7
Cm7
lhar foi trai-
brir e que essa vida
louca alucinada e cri-

bVII7
F7
dor e entre-
entre assim
ança sen-

bIII7M
Bb7M
gou o que você tentou con-
como se fosse o sol
tindo o meu amor se derra-

%
ter o que você não
desvirginando a madru-
mando não dá

1ª Vez

bVI7M
Eb7M
quis desabafar

%
e me cor-

IIm7
Am7(9)
tou

2ª Vez

V7
D7(b13)

bVI7M
Eb7M
gada quero sen-

%
tir a dor dessa ma-

3ª Vez

IIm7
Am7(9)
nhã nas-

V7
D7(b13)

bVI7M
Eb7M
mais pra segurar

IIm7 V7
Am7 D7(b9)
explode cora-

Im7
Gm7
ção

%

MANHÃ DE CARNAVAL

Luis Bonfá e Antônio Maria

• Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • II SubV7 primário *IIm7 SubV7 Im*
• Resolução deceptiva *(V7/bVI)* **• Acorde invertido.**

LÁ MENOR

4/4)

Ma-	Im **Am(add9)** nhã tão bo-	IIm7(b5) **Bm7(b5)** ni- V7 **E7(b9)** ta ma-	Im **Am(add9)** nhã Im/7ª **Am(add9)/G** __
IIm7 **Bm7(11)** __ SubV7 **Bb7(#11)** __ na	Im **Am(add9)** vida Im/7ª **Am(add9)/G** __ uma	IVm7 **Dm7** no- bVII7 **G7(13)** va can-	bIII7M **C7M(9)** ção bIII6/9 **C6/9** __
V7/bVI **C7(9)** __ cantando	bVI7M **F7M** só teus olhos	IVm6/3ª **Dm6/F** __ teu riso	Vm7 **Em7** tuas Im **Am(add9)** mãos
Im/7ª **Am(add9)/G** __ pois há de ha-	IV6/3ª **Dm6/F** ver um dia	V7 **E7** __ em que vi-	Im **Am(add9)** rás Im/7ª **Am(add9)/G** __
IIm7(b5) **Bm7(b5)** __ SubV7 **Bb7(#11)** __ das	Im **Am(add9)** cordas do	IIm7(b5) **Bm7(b5)** meu SubV7 **Bb7(#11)** vio-	Im **Am(add9)** lão Im/7ª **Am(add9)/G**
IIm7(b5) **Bm7(b5)** __ SubV7 **Bb7(#11)** __ e	**Em7(b5)** só teu a-	V7/IV **A7(b9)** mor procu-	IVm7 **Dm7(9)** rou
./. __	IVm/3ª **Dm/F** vem uma	V7 $\mathbf{E^7_4(9)}$ voz	Im **Am(add9)** fala dos Im/7ª **Am(add9)/G** __
bVI7M **F7M** beijos per-	IIm7(11) **Bm7(11)** didos	SubV7 **Bb7(#11)** nos lábios	Im **Am7** teus canta o
IVm7 **Dm7** meu coração ale- Im7 **Am7**	IVm7 **Dm7** gria voltou tão fe- Im7 **Am7**	IVm7 **Dm7** liz a manhã desse a- V7 **E7(b9)**	Im **Am** mor

O RANCHO DO GOIABADA

João Bosco e Aldir Blanc

• Tom de Mi Menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bII°* **• I grau com notas de passagem** *Im Im(7M) Im7 Im6* **• Clichê harmônico** *Im IVm V7 Im.*

·/.
bada cascão
V7/IV
E7
__com muito
IVm
Am
queijo
IVm
Am
V7
B7
__ depois ca-
Im
Em
fé cigarro um beijo de uma
mu-
SubV7/V
C7
V7
B7
lata chamada Leo-
AEM
I
E
nor ou Dag-
mar
a-
MI MAIOR
I
E
mar
·/.
__o rádio de pilha e o fogão
jaca-
IIIm7
G#m7
bIII°
G°
ré a marmita o domingo no
IIm7
F#m7
bar
·/.
__onde tantos iguais se reu-
nem con-
V7
B7(9)
tando mentiras prá poder
supor-
MI MENOR
Im7
Em7
V7
B7
tar ai são pais-de-
Im
Em
Im(7M)
Em(7M)
santo paus-de-arara são pas-
Im7
Em7
Im6
Em6
sistas são flage-
Im(b6)
Em(b6)
Im
Em
lados são pingentes balco-
G#m7(b5)
nistas
pa-
V7/II
C#7(b9)
lhaços marcianos cani-
IIm7
F#m7
bais lírios pirados dan-
AEM
IVm
Am
çando dormindo de olhos
abertos
AEM
I
E
(V7/II)
C#7(b9)
a sombra da alegoria
SubV7/V
C7
V7
B7
dos faraós embalsa- __
Im
Em
mados
·/.
La lalaia lalaia etc.

TUDO SE TRANSFORMOU

Paulinho da Viola

● **Tom de Mi menor** ● **Dominante primário** *V7* **e secundário** *V7/IV V7/bIII V7/5ª/V (V7/bVI)* ● **Modulação direta para o tom paralelo** ● **Dominante substituto secundário** *SubV7/V* ● **Resolução deceptiva** *V7/bVI* ● **VIIº.**

(V7/bVI)
C7
mor
V7/V
B7
pas-
V7
E7(9)
sou
·/.
·/.
a ra-
·/.
zão dessa tris-
Im7
Am7
teza é sa-
·/.
ber que o nosso a-
MI MAIOR
(V7/bVI)
C7
mor
V7
B7
pas-
Im7
Em7
sou
V7
B7
vio-
I 7M
E7M
lão
até um
V7/V
F#7(9)
dia quando hou-
·/.
ver mais ale-
IIm7
F# m7(9)
gria eu pro-
V7
B7(13)
curo por vo-
I 6 9
E 6 9
cê
·/.
can-
·/.
sei de derra-
bIII°
G°
mar inutil-
IIm7
F# m7
mente em tuas
·/.
cordas as de-
V7/V
F#7(9)
silusões
·/.
desse
IIm7
F# m7(9)
meu viver
V7
B7(13) B7(b13)
MI MENOR
Bm7
ela decla-
V7/IV
E7(9)
rou recente-
IVm7
Am7
mente que ao meu
·/.
lado não tem
SubV7/V
C7
mais
V7
B7
pra-
Bm7
zer
·/.
·/.
ela decla-
V7/IV
E7(9)
rou recente-
IVm7
Am7
mente que ao meu
·/.
lado não tem
SubV7/V
C7
mais
V7
B7
pra-
Im7
Em7
zer
·/.

AS APARÊNCIAS ENGANAM

Tunai e Sérgio Natureza

• Tom de Dó menor • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente $\#IV^{o}$ • Acorde de empréstimo modal AEM • [Eb7(9)/Bb = V7/bVI] disfarçado em Bbm6 • Modulação direta terça menor descendente • Modulação direta um tom descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido.

DÓ MENOR

4/4 Im **Cm** _As aparências en-	(V7/3ª) **G7/B** ganam aos que o-	[Eb7(9)/Bb = V7/bVI] **Bbm6** deiam e aos que	IV7/3ª **F7/A** amam
LÁ MENOR Im7 **Am7** _ porque o amor e o	(V/3ª) **E/G#** ódio se ir-	DÓ MENOR **Cm7** manam na fo-	SIb MENOR IVm7 **Ebm7(9)** gueira das pai-
Im **Bbm** xões	IVm7 **Ebm7** _os corações pegam	(V/7ª) **F/Eb** fogo e depois não há	SIb MAIOR IIm7 **Dm7** nada que os a-
VIm7 **Gm7** pague	(V/3ª/) **C/E** _se a combustão os per-	I/5ª **Bb/F** segue	# V° **F#°** _as labaredas e as
VIm7 **Gm7** brasas são ali-	I/7ª **Bb/Ab** mento e ve-	IV/3ª **Eb/G** neno o	AEM IVm6/3ª **Ebm6/Gb** pão o vinho seco a re-
I/5ª **Bb/F** cordação dos tempos	(V7/V) **$C7(^{9}_{\#11})$** idos de	VIIm7(b5) **Am7(b5)** comunhão	(V7/VI) **D7(b9)** _ sonhos vividos de
IV7M **Eb7M** conviver — I7M **Bb7M** _	AEM bVII7M **Ab7M** _ — (V7/II) **G7(b9)** _	_	‖

As aparências enganam • Aos que odeiam e aos que amam • Porque o amor e o ódio • Se irmanam nas geleiras das paixões • Os corações viram gelo e depois • Não há nada que os degele • Se a neve cobrindo a pele • Vai esfriando por dentro o ser • Não há mais forma de se aquecer • Não há mais tempo de se esquentar • Não há mais nada prá se fazer • Se não chorar sobre o cobertor • • As aparências enganam • Aos que gelam e aos que inflamam • Porque o fogo e o gelo • Se irmanam no outono das paixões • Os corações cortam lenha e depois • Se preparam pra outro inverno • Mas o verão que os unira • Ainda vive e transpira ali • Nos corpos juntos na lareira • Na reticente primavera • No insistente perfume de alguma coisa chamada amor.

CORAÇÃO VAGABUNDO

Caetano Veloso

• Tom de Dó menor • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante ***V7/V*** **com acorde interpolado** ***IIm7(b5)*** **• Dominante substituto secundário resolvido deceptivamente** ***(SubV7/V)*** **• [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 • [C7(b9)/G = V7/IV] disfarçado em G⁰ • [D7(b9)/A = V7/V] disfarçado em A⁰ • [G7(b9) = V7] disfarçado em Ab⁰.**

CASO SÉRIO

Rita Lee e Roberto de Carvalho

● Tom de Si menor ● II V7 primário e secundário ● Resolução deceptiva *(V7/bIII)* ● Dominante substituto primário *SubV7.*

SI MENOR

4/4 Im7 Bm7 Eu fico pen- / mor numa | ./. sando em nós / noite de ve- | F#m7 dois / rão

V7/IV B7(b9) cada um na / ai que coisa | IVm7 Em7 sua / boa | ./. perdidos / a meia

G#m7(b5) na / luz ci- / a | V7/V C#7(b9) dade / sós à | V7 F#7 nua / toa

IIm7(b5) C#m7(b5) V7 F#7 empapuçados de a- / você e eu somos | : F#m7 um | V7/IV B7(b9) caso

IVm7 Em7 sério | (V7/bIII) A7 ao som de um bole- | IVm7 Em7 lero

(V7/bIII) A7 dose | IVm7 Em7 dupla | (V7/bIII) A7 românticos de

IVm7 Em7 cubra libre | (V7/bIII) A7 misto | IVm7 Em7 quente

(V7/bIII) A7 sanduíche de | IIm7(b5) C#m7(b5) gente | SubV7 C7(9/#11)

O BANDOLIM DE JACOB

Armadinho e Moraes Moreira

• Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente • Dominantes estendidos • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto *SubV7* • Acorde de empréstimo modal AEM.

RÉ MENOR

Im 2/4) **Dm** — Um bandolim não vive	(V7/7ª/V) **E/D** só de choro	IVm6/5ª **Gm6/D** — nem só de choro vive um
V7/5ª/IV **D7/A** bandolim e a-	IVm7 #IV° **Gm7 G#°** quela épo-	bIII/3ª **F/A** ca de ouro
V7/V SubV7/V7 **E7 Bb7** — jamais passou e en-	V7 **A7** fim	**D7(9)** — eu sou um belo e musi-
G7(13) cal tesouro	**C7(9)** — a lira o som o sonho em	**F7** vibrações
Bb7 ah! meu a-	**Eb7(9)** mor es-	V7 **A7** pero novas emo-

RÉ MAIOR

I **D(add9) sem a 3ª** ções	I^6_9 IIm7 **D^6_9 Em7** às vezes me sinto só	IIIm7 IV^6_9 **F#m7 G^6_9** pois já não tenho Jacob
V7 **A7(9)** — prá me tratar com ca-	I6 **D6** rinho	V7/bII **Bb7(13)** poucos além de Arman-
AEM bII7M **Eb7M** dinho fazem com que meu cho-	V7 **A7** rinho não seja só tristeza e	I7M **D7M** dor
V7/bII **Bb7(13)** não tenho idade nem	AEM bII7M **Eb7M** tempo e me orgulho do instru-	V7 **A7** mento que
I **D(add9) sem a 3ª** sou		

TEREZINHA

Chico Buarque de Holanda

• Tom de Sol menor • Resolução deceptiva *(V7/VI) (V7/3ª/V)* **• Acorde de empréstimo modal AEM** *IVm* **• modulação por acorde comum (diatônico) terça menor ascendente • Dominante primário secundário e estendido • [D7($^{b9}_{b13}$) = V7] disfaçado em Ebm6 • [Aº = VIIº] disfarçado em F#º • [D7(b9) = V7] disfarçado em Ebº • Diminuto ascendente** *#IVº* **• Acorde invertido.**

SOL MENOR

2/4 O pri-	Im7 **Gm7** meiro me che-	./. gou como	V7/7ª/IV **G/F** quem vem do flo-
IV/3ª **C/E** rista trouxe um	./. bicho de pe-	[D7(b9) = V7] **Ebº** lúcia trouxe um	 **D7(b13)** broche de ame-
Im7 **Gm7** tista me con-	SIb MAIOR: IV7M bVI7M **Eb7M(9)** tou suas vi-	#IVº VIº **Eº** agens e as van-	I/5ª **Bb/F** tagens que ele
[Aº = VIIº] **F#º** tinha me mos-	I **Bb** trou o seu re-	#Iº **Bº** lógio me cha-	 **A7** mava de ra-
V7/VI **D7** inha me encon-	V7/7ª/IV **Bb/Ab** trou tão desar-	IV/3ª **Eb/G** mada que to-	AEM IVm/3ª **Ebm/Gb** cou meu cora-
V7/II **G/F** ção mas não	./. me negava	(V/3ª/V) **C/E** nada e assus-	SOL MENOR [D7($^{b9}_{b13}$) = V7] **Ebm6** tada eu
V7 **D7(b13)** disse	Im **Gm** não o se-	 gundo me chegou . . .	

• Como quem chega do bar • Trouxe um litro de aguardante • Tão amarga de tragar • Indagou o meu passado • E cheirou minha comida • Vasculhou minha gaveta • Me chamava de

perdida • Me encontrou tão desarmada • Que arranhou meu coração • Mas não entregava nada • E assustada eu disse não •• O terceiro me chegou • Como quem chega do nada • Ele não me trouxe nada • Também nada perguntou • Mal sei como ele se chama • Mas entendo o que ele quer • Se deitou na minha cama • E me chama de mulher • Foi chegando sorrateiro • E antes que eu dissesse não • Se instalou feito um posseiro • Dentro do meu coração.

A RÃ

João Donato e Caetano Veloso

• Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* **• Modulação direta segunda maior descendente • Resolução deceptiva • Modulação direta terça menor descendentes a partir do segundo tom • Clichê harmônico** *E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9).*

RÉ MENOR

2/4	Im7	IV7	Im7
	Dm7	**G7(13)**	**Dm7**
Coro de	cor sombra de	som de cor de mal-me-	quer de mal-me-

IV7	Im7	IV7	Im7
G7(13)	**Dm7**	**G7(13)**	**Dm7**
quer de bem de bem-me	diz de me di-	zendo assim serei fe-	liz serei fe-

IV7	Im7	IV7	Im7
G7(13)	**Dm7(9)**	**G7(13)**	**Dm7(9)**
liz de flor de flor em	flor de samba em	samba em som de vai e	vem de verde

DÓ MAIOR

	AEM	AEM	
IV7	IVm7	bVII7	
G7(13)	**Fm7(9)**	**Bb7(9)**	**E7(13)** **E7(b13)**
verde ver pé de ca-	pim bico	pena pio de bem-te-	vi _ amanhe-

		AEM	
IIIm7 (V7/II)	IV7M	IVm6	
Em7 **A7(b9)**	**F7M**	**Fm6**	**E7(13)** **E7(b13)**
cendo assim perto de	mim perto da	claridade da ma-	nhã _ a grama a

LÁ MAIOR

IIIm7	V7/V	IIm7 (V7)	I7M
Em7 **A7(b13)**	**D7(13)** **D7(b13)**	**Dm7** **G7(13)**	**A7M**
lama tudo é minha ir-	mã a _ rama o	sapo o salto de uma	rã

SONHO

Egberto Gismonti

• Tom de Lá menor • Dominante primário • II V7 secundário • Dominante substituto primário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Acorde de estrutura constante IV7 • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sexta menor ascendente • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sétima menor ascendente a partir do segundo tom • Resolução deceptiva • Acorde invertido.

LÁ MENOR

2/2 Im7 **Am7** Sinto	./. _ que é hora	SubV7 **Bb7(9)** salto
./. _ meu foguete	Im7 **Am7** some	./. _ queimando es-
Bb7(9) paço	./. —todo verde a-	V7/IV **$A^{7}_{4}(9)$** braço
./. _ a vai-	**Em7(b5)** dade es-	**A7(b9)** tou morando em
IVm7 **Dm7** pleno céu	./. —namorando o a-	V^{7}_{4} **$E^{7}_{4}(9)$** zul
E7(b9) —	Im7 **Am7** ando	./. _ no espaço
SubV7 **Bb7(9)** louco	./. _ meu foguete	Im7 **Am7** segue
./. deixando	**Bb7(9)** traços	./. — entre estrelas
V7/IV **$A^{7}_{4}(9)$** vejo	./. —a liber-	**Em7(b5)** dade

A7(b9) fotografo	IVm7 Dm7 todo o céu	% — e revelo a
		FÁ MAIOR: IV
(V^7_4) E^7_4(9) paz	% —	AEM bII Bb busco
% — cores e i-	I F ma-	% gens
MIb MAIOR: IV		
(AEM) bIII Ab — faltam	% — pássaros e	I/3ª Eb/G flores
% — coração na	IV Ab mão corpo todo es-	(V7) Bb7 tou entre estrelas
SOL MAIOR	(acordes de estrutura constante)	LÁ MENOR
(V7) IV7 (V7) D^7_4(9) C^7_4(9) D^7_4(9) vou deitar	IV7 (V7) IV7 C^7_4(9) D^7_4(9) C^7_4(9) — neste lu-	V^7_4 E^7_4(9) ar
V7 E7(b9) —	Im Am7 indo	% — de encontro ao
SubV7 Bb7(9) riso	% no quarto min-	Im Am7 guante
% e o sol quei-	Bb7(9) mando	% — na clari-
V^7_4 A^7_4(9) dade	% desper-	Em7(b5) tando

A7(b9) vejo a cama e	IVm Dm meu amor	IVm/7ª Dm/C acordado es-
IIm7 Bm7 tou	V7 E7(b9)	Im7 Am7 choro
IV7 D7(9) —	Im7 Am7 choro	IV7 D7(9) —
Im7 Am7 choro	IV7 D7(9) —	Im7 Am7(9) choro
IV7 D7(9) —	Im7 Am7 choro	IV7 D7(9) choro
Im7 Am7 choro	IV7 D7(9) choro	Im7 Am7 eh!

RETRATO EM BRANCO E PRETO

Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda

• Tom de Sol menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto *SubV7* • [Bb7(9)/F = V7/bVI] disfarçado em Fm6 • Diminuto de passagem ascendente e auxiliar • Acorde invertido.

SOL MENOR

2/4 Im7 Gm7 Já conheço os lá vou eu de	·/. passos dessa es- novo como um	VIIº F#º(b13) trada sei que tolo procu-	·/. não vai dar em rar o descon-
[Bb7(9)/F = V7/bVI] Fm6 nada seus se- solo que can-	SubV7/bVI $E7(^{9}_{\#11})$ gredos sei de sei de conhe-	bVI7M Eb7M cor cer	·/. — —
IVm7 Cm7 já conheço as novos dias	(V7) D7(#9) pedras do ca- tristes noites	bIII7M Bb7M minho e sei tam- claras versos	bIII6 Bb6 bém que ali so- cartas minha

RÉ MAIOR | SOL MENOR

V7 **A7(13)** zinho eu vou fi- cara ainda	**A7(#5)** car tanto pi- volto a lhe escre-	I7M **D7M** or o que é que eu ver prá lhe di-	SubV7 **Ab7(#11)** posso contra o en- zer que isso é pe-
Im7 **Gm7** canto desse a- cado trago o	Im6 **Gm6** mor que eu nego peito tão mar-	VII° **F#°(b13)** tanto evito cado de lem-	·/. tanto e que no en- branças do pas-
[Bb7(9)/F = V7/bVI] **Fm6** tanto volta sado e vo-	SubV7 **E7(9/#11)** sempre a enfeiti- cé sabe a ra-	bVI7M **Eb7M** çar zão	bVI 6/9 **Eb 6/9** — —
1ª vez IVm7 **Cm7** com seus mesmos	#IV° **C#°** tristes velhos	bIII/3ª **Bb/D** fatos que num	bVI7M **Eb7M** álbum de re-
IVm7 **Cm7** tratos eu tei-	V7 **D7(b9)** mo em colecio-	Im7 **Gm7** nar	V7 **D7(#9)** : —
2ª vez IVm7 **: Cm7** vou colecio-	#IV° **C#°** nar mais um so-	bIII/3ª **Bb/D** neto outro re-	bVI7M **Eb7M** trato em branco e
IVm7 **Cm7** preto a maltra-	V7 **D7(b9)** tar meu cora-	1ª vez Im7 **Gm7** ção	SubV7/V **Eb7(9/#11)** —
V7 **D7(b13)** —	(SubV7/IV) **Db7(9/#11)** : —	2ª vez Im7 **Gm7** ção	I° **G°** —
VII° **F#°/G** —	Im7 **Gm7** —		

APELO

Baden Powell e Vinícius de Moraes

• Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto primário *SubV7* e secundário *SubV7/IV* • Diminuto ascendente *#IV°* • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Resolução deceptiva *(V7/3ª)* • Acorde invertido.

LÁ MENOR

2/4 Im **Am** Ah!, meu a- / ah!, minha a-	**%** mor não vá em- / mada se sou-	(V/3ª) **E/G#** bora vê a / besses da tris-
% vida como / teza que há nas	[Em7(b5) = IIm7(b5)] **Gm6** chora vê que / preces que a cho-	V7/IV **A7(b13)** triste esta can- / rar te faço
IVm7 **Dm7** ção / eu	SubV7/IV **Eb7(9)** — / —	IVm **Dm** não / se — IVm/7ª **Dm/C** eu te / tu sou-
IIm7(b5) **Bm7(b5)** peço / besses — V7 **E7(b9)** não te au- / no mo-	Im **Am** sentes pois a / mento todo	Im/7ª **Am/G** dor que agora / arrependi-
IVm/3ª **Dm/F** sentes só se es- / mento como	IVm **Dm** IVm/3ª **Dm/C** quece no per- / tudo entriste-	IIm7 **Bm7(11)** dão / ceu
SubV7 **Bb7(#11)** — / —	Im **Am** ah!, minha a- / se tu sou-	**%** mada me per- / besses como é
V/3ª **E/G#** doa pois em- / triste em sa-	**%** bora ainda te / ber que tu par-	[Em7/b5)=IIm7(b5)] **Gm6** doa a tris- / tiste sem se-
V7/IV **A7(b13)** teza que cau- / quer dizer a-	IVm7 **Dm7** sei / deus	SubV7/IV **Eb7(9)** — / —

IV
Dm7
eu te su-
ah!, meu a-

Im/7ª
Am/G
coisas que são
novo cai-

#IV°
D#°
plico não des-
mor tu volta-

IVm/3ª
Dm/F
tuas por um
rias a cho-

Im
Am
truas tantas
rias e de

V7
E7(b9)
mal que já pa-
rar nos braços

1ª Vez

Am7
guei

V7
E7(#9)

2ª Vez

Im7
Am7

meus

%

MARCHA DE QUARTA-FEIRA DE CINZAS

Carlos Lyra e Vinícius de Moraes

• Tom de Fá menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IV7M IVm6* • Im com notas de passagem • Modulação direta para o tom paralelo • II SubV7 primário *IIm7(b5) SubV7 Im* • Acorde invertido.

1ª Vez
Im7
Fm7
V7
C7(b9)
tou
pelas
2ª Vez
Im
: Fm
Im(b6)
Fm(b6)
mor
tar
Im6
Fm6
V7/IV
F7
e no entanto é pre-
pra que são tantas
FÁ MAIOR
IV7M
Bb7M
ciso cantar
coisas azuis
AEM
IVm6
Bbm6
mas que nunca é pre-
e há tão grandes pro-
I/3ª
F/A
ciso cantar
messas de luz
FÁ MENOR
VIm7
Dm7
é preciso can-
tanto amor para a-
(V7/V)
G7(13)
G7(b13)
tar e alegrar a ci-
mar de que a gente nem
IIm7(b5)
Gm7(b5)
da-
sa-
SubV7
Gb7(#11)
de
be
a tris-
quem me
Im7
Fm7
teza que a gente
dera viver pra
IIm7(b5)
Gm7(b5)
V7
C7(b9)
tem
ver
qualquer
e brin-
Im7
Fm7
dia vai se aca-
car outros carna-
IIm7(b5)
Gm7(b5)
(V7)
C7(b9)
bar
vais
todos vão sor-
com a beleza
IIIm7
Am7
rir voltou a espe-
dos velhos carna-
Cm7
V7/IV
F7(9)
rança é o povo que
vais que marchas tão
AEM
IV7M
Bb7M
dança contente da
lindas e o povo can-
IIm7(b5)
Gm7(b5)
V7
C7(b9)
vida feliz a can-
tanto seu canto de
Im7
Fm7
paz

MARACATU ATÔMICO

Nelson Jacobino e Jorge Mautner

• Tom de Lá menor • Ausência do dominante primário e secundário • Clichê harmônico ***Im7 IV7 Im7*** **• Diminuto ascendente • Modulação direta quinta justa ascendente.**

LÁ MENOR

2/4	Im7	IV7	Im7
A-	**Am7** trás do arranha-	**D7(9)** céu tem um	**Am7** céu tem um

IV7	Im7	IV7	Im7
D7(9) céu de-	**Am7** pois tem outro	**D7(9)** céu sem es-	**Am7** tre-

IV7	Im7	IV7	Im7
D7(9) las em	**Am7** cima do guarda	**D7(9)** chuva tem a	**Am7** chuva tem a

MI MENOR

IV7	IIm7 [D#º = VIIº]	Im7 Vm7	bVI
D7(9) chuva que	**F#m7 F#º** tem gotas tão	**Em7 Bm7** lindas que até dá von-	**C** tade de co-

LÁ MENOR

Im7	IV7	Im7	IV7
Am7 mê-las	**:D7(9)** —	**Am7** —	**D7(9)** —

Im7
Am7 — :||

No meio da couve-flor • Tem a flor tem a flor • Que além de ser uma flor • Tem sabor tem sabor • Dentro do porta luva • Tem a luva tem a luva • Que alguém de unhas negras • Tão afiadas se esqueceu de pôr • • No fundo do pára-raio • Tem um raio tem um raio • Que caiu da nuvem negra do temporal • Todo quadro negro é todo negro é todo negro • Eu escrevo o seu nome nele • Só pra demonstrar o meu apego • • O bico do beija-flor • Beija a flor beija a flor • E toda fauna-flora grita de amor • • Quem segura o porta-estandarte • Tem arte tem arte • Aqui passa com raça eletrônico o maracatú atômico.

ATRÁS DA PORTA

Francis Hime e Chico Buarque de Holanda

● Tom de Si menor ● IVm7 como acorde inicial ● II V7 primário e secundário ● Modulação direta para o tom paralelo ● Resolução deceptiva ● Dominante substituto secundário ● Resolução de dominante substituto *SubV7/V* com acorde interpolado *IIm7(b5)* e IIm7 ● Resolução de *V7* com acorde interpolado de *bVI7M* ● [C#m7(b5) ≙ IIm7(b5)] disfarçado em Em6/G ● Acorde invertido.

SI MENOR

2/4 IVm7	IVm/7a	IIm7(b5)	(V7)	
Em7	**Em/D**	**C#m7(b5)**	**F#7(b5)**	**F#7**
Quando olhaste	bem nos olhos	meus	e o teu olhar e-	

bVI7M	SubV7/V	V7		
G7M(#11)	**G7(#11)**	**F#$^7_4$(9)**		**F#7(b9)**
ra de adeus	juro que não acredi-	tei	eu	te estranhei me

V7/IV		IVm(7M)	IVm7
B$^7_4$($^9_{13}$)	**B7($^{\#5}_{\#9}$)**	**Em($^{7M}_9$)**	**Em7(9)**
debrucei	sobre o teu corpo	e duvidei	—

	V7/V	[C#m7(b5) = IIm7(b5)]	(V7)	
G#m7(b5)	**C#7($^{b9}_{b13}$)**	**Em6/G**	**F#$^7_4$(b9)**	**F#/E**
e me arras-	tei e te arra-	nhei e me agar-	rei nos teus ca-	

bIII7M	bIII6	IIm7(b5)	V7
D7M	**D6**	**C#m7(b5)**	**F#7($^{b9}_{13}$)**
belos no teu	peito teu pi-	jama nos teus	pés ao

SI MAIOR

I7M	IV7M	VIIm7(b5)	V7/VI
B7M	**E7M**	**A#m7(b5)**	**D#7($^{b5}_{b9}$)**
pé da cama	sem carinho	sem coberta	no tapete a-

SI MENOR

VIm7	(V7/V)	[C#m7(b5)=IIm7(b5)]	(V7)
G#m7(9)	**C#7(b5 b9) C#7(b5 9)**	**Em6/G**	**F#7(b5)**
trás da porta	_ reclamei	baixi-	nho

	bV7M SubV7/IV	IVm(7M) IVm/7ª	
F#m7(11)	**F7M(#11) F7(#11)**	**Em(7M 9) Em/D**	**G#m7(b5)**
dei pra maldi-	zer o nosso	lar _	pra sujar teu

V7/V	[C#m7(b5)=IIm7(b5)]	(V7)	bIII7M
C#7(#5 #9)	**Em6/G**	**F#7 4(b9) F#/E**	**D7M**
nome te humi-	lhar e me vin-	gar a qualquer	preço te ado-

bIII6	IIm7(b5)	V7	Im(7M)
D6	**C#m7(b5)**	**F#7 4(b9) F#/E**	**Bm(7M 9)**
rando pelo a-	ves-	_ só pra mostrar que	ainda sou tua

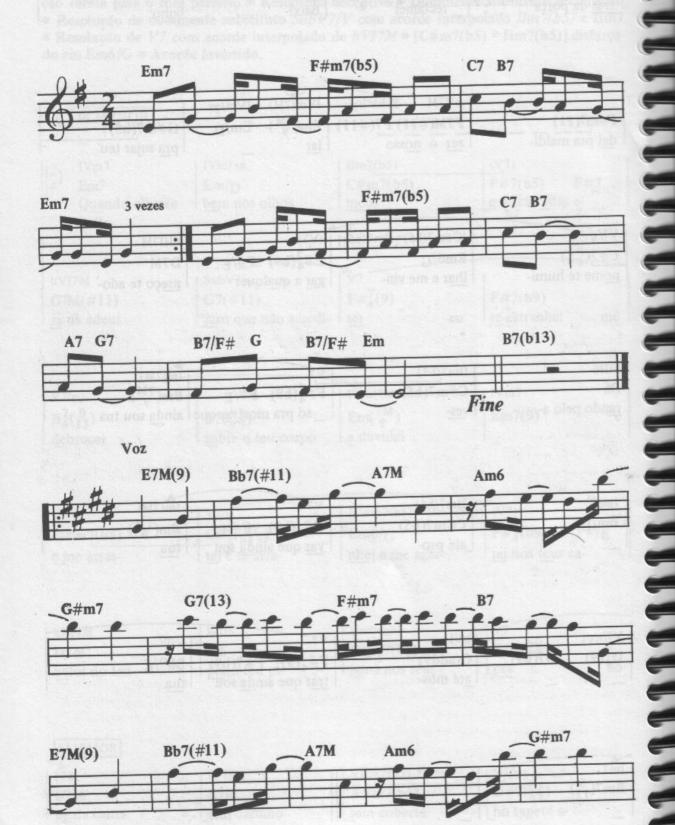
Im/3ª	IIm7(b5)	V7	Im(7M)
Bm/D	**C#m7(b5)**	**F#7 4(b9) F#/E**	**Bm(7M 9)**
_	até pro-	var que ainda sou	tua

V7/bVI	bVI	V7	VII°
D7 4(9) D7(b9)	**G(add9)**	**F#7 4(9) F#7(b9)**	**Bb°/B**
_ _	até mos-	trar que ainda sou	tua

Im7	
Bm7(9 11)	**·/.**
_	_

LETRA E MÚSICA

Almir Chediak e Moraes Moreira

G7(13)
F#m7
B7
1ª vez
E^{6}_{9}
B7(#5)
2ª vez
E^{6}_{9}
Bb7(#11)
Am7
D7(9)
G7M
G6
F#m7(b5)
F#º
Dm6/F
E7
Am7
D7(9)
G7M
G6
F#m7(b5)
B7(b9)
E^{7}_{4}
E7
Fine
Am7
D7(9)
G7M
C7M(9)
F#m7(b5)
B7(b9)
Em7
F#m7(b5)
C7
B7
A7
G7
B7/F#
G
B7/F#
Em
1ª vez
G#º
2ª vez
Em
D.C. al fine

LETRA E MÚSICA

Almir Chediak e Moraes Moreira

• Tom de Mi menor/maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/II*, *SubV7/IV* e *SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • [B7(b9) = V7] disfarçado em F#º • [E^7_4(b9) = V7/IV] disfarçado em Dm6/F • Modulação direta para o tom paralelo • Acorde invertido.

SubV7/II
G7(13)
e pintam
IIm7
F#m7
juntas letra e
V7
B7
músi-
1ª vez
I6
E^6_9
ca
V7
B7(#5)
subo
2ª vez
I6
E^6_9
ca
MI MENOR
SubV7/IV
Bb7(#11)
IVm7
Am7
cho-
V7/bIII
D7(9)
ra meu
bIII7M
G7M
violão
bIII6
G6
IIm7(b5)
F#m7(b5)
me
[B7(b9)/F# = V7]
F#º
descon-
[E^7_4(b9) = V7/IV]
Dm6/F
sola
V7/IV
E7
IVm7
Am7
vi-
V7/bIII
D7(9)
ver na
bIII7M
G7M
solidão
bIII6
G6
IIm7(b5)
F#m7(b5)
pra
V7
B7(b9)
mim tem
V7
E^7_4
hora
E7
co-
IVm7
Am7
menta-se a boca pe-
V7/bIII
D7(9)
quena que aquela mo-
bIII7M
G7M
rena
bVI7M
C7M(9)
que aquela mo-
IIm7(b5)
F#m7(b5)
rena
V7
B7(b9)
não quer mais vol-
Im
Em
tar
./.
deixou o
IIm7(b5)
F#m7(b5)
samba e foi pra
SubV7/V V7
C7 B7
Cuba
IV7 bIII7
A7 G7
Cuba
V7/5ª bIII V7/5ª Im
B7/F# G B7/F# Em
x x x x
rumba dan- çar
1ª vez
Em
x
G#º
co-
2ª vez
Em
çar
D.C. al fine

A TE ESPERAR
Almir Chediak
Am6
3
3
G#º(b13)
Gm6
A/G
D7/F#
Dm6/F
E7(b13)
Am(add9)
Am(add9)/G
B7/F#
3
Dm6/F
E7(b13)

Am6
G#º(b13)
Gm6
A/G
3
D7/F#
Dm6/F
E7(b13)
Am(add9)
Am(add9)/G
B7/F#
Dm6/F
3
3
3
3
E7(b13)
Am6
Abº(b13)
Fade out

A TE ESPERAR

Almir Chediak

• Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • VII° • IIm7 disfarçado em Gm6 • Acorde invertido.

LÁ MAIOR

2/4 Im6 **Am6** Ah!, como é	·/. triste saber que vo- cê deixou o	VII° **G#°(b13)** nosso cais	·/. — e
[Em7(b5) = IIm7] **Gm6** eu a-	V7/IV **A/G** qui ainda a	IV7/3ª **D7/F#** te esperar	·/. —
IVm6/3ª **Dm6/F** sem enten-	V7 **E7(b13)** der por-	Im **Am(add9)** que partiste	Im/7ª **Am(add9)/G** — se
V7/5ª/V **B7/F#** rá que o a-	·/. mor não	IVm6/3ª **Dm6/F** pode viver em	V7 **E7(b13)** paz
Im6 **Am6** vejo os teus	·/. olhos	VII° **Ab°(b13)** ouço a tua	·/. voz a
[Em7(b5) = IIm7(b5)] **Gm6** me di-	V7/7ª **A/G** zer te amo	IV7/3ª **D7/F#** tanto meu a-	·/. mor
IVm6/3ª **Dm6/F** dizia ainda que queria pas-	V7 **E7(b13)** sar o	Im **Am(add9)** resto dos seus	Im/7ª **Am(add9)/G** anos ao meu
V7/5ª/V **B7/F#** lado a so-	·/. nhar, a viver e vi-	IVm6/3ª **Dm6/F** ver muitos anos de	V7 **E7(b13)** paz
Im6 **:Am6** —	·/. —	VII° **G#°(b13)** —	·/. : —

III – Marcha harmônica modulante

São clichês de acordes que se repetem por intervalos regulares, passando de uma tonalidade para outra.

Para obter continuidade harmônica, conduza as vozes (notas do acorde) pelo menor caminho.

A seguir será mostrada uma série de marchas harmônicas modulantes, que além de servir como treino dos acordes dados é, também, de uso constante na harmonização de músicas populares.

1)

IIm7 V7 I7M IIm7 V7 I7M IIm7 V7 I7M tec.

‖: Dm7 G7 | C7M | C#m7 F#7 | B7M | Cm7 F7 | Bb7M ‖

‖ Bm7 E7 | A7M ‖ Bbm7 Eb7 | Ab7M ‖ Am7 D7 | G7M ‖

‖ Abm7 Db7 | Gb7M ‖ Gm7 C7 | F7M ‖ F#m7 B7 | E7M ‖

‖ Fm7 Bb7 | Eb7M ‖ Em7 A7 | D7M ‖ Ebm7 Ab7 | Db7M :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalos de meio tom descendentes.

2)

IIm7(b5) V7 Im7 IIm7(b5) V7 Im7 etc.

‖: Dm7(b5) G7(b13) | Cm7 ‖ C#m7(b5) F#7(b13) | Bm7 ‖

‖ Cm7(b5) F7(13) | Bbm7 ‖ Bm7(b5) E7(b13) | Am7 |

‖ A#m7(b5) D#7(b9) | G#m7 ‖ Am7(b5) D7(b9) | Gm7 ‖

‖ G#m7(b5) C#7(b9) F#m7 ‖ Gm7(b5) C7(b9) | Fm7 ‖

‖ F#m7(b5) B7(b9) | Em7 ‖ Fm7(b5) Bb7(b13) | Ebm7 ‖ Em7(b5) A7(b13) |

| Dm7 | Ebm7(b5) Ab7(b13) | Dbm7 :‖

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente.

3)

V7 → I   V7 → I7M   etc.

‖: G_4^7 G7 | C7M ‖ $F\#_4^7$ F#7 | B7M ‖ F_4^7 F7 | Bb7M ‖

‖ E_4^7 E7 | A7M ‖ Eb_4^7 Eb7 | Ab7M ‖ D_4^7 D7 | G7M ‖

‖ Db_4^7 Db7 | Gb7M ‖ C_4^7 C7 | F7M ‖ B_4^7 B7 | E7M ‖

‖ Bb_4^7 Bb7 | Eb7M ‖ Ab_4^7 Ab7 | Db7M :‖

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente.
- Os clichês acima têm o sentido do IIm7 V7 I

4)

V7 → Im7   V7 → Im   etc.

‖: G_4^7(b9) G7(b9) | Cm7 ‖ $F\#_4^7$(b9) F#7(b9) | Bm7 ‖ F_4^7(b9) F7(b9) |

| Bbm7 ‖ E_4^7(b9) E7(b9) | Am7 ‖ Eb_4^7(b9) Eb7 | Abm7 ‖ D_4^7(b9) D7(b9) |

| Gm7 ‖ $C\#_4^7$(b9) C# 7(b9) | F#m7 ‖ C_4^7(b9) C7(b9) | Fm7 ‖

‖ B_4^7(b9) B7(b9) | Em7 ‖ Bb_4^7(b9) Bb7(b9) | Ebm7 ‖ A_4^7(b9) A7(b9) |

| Dm7 ‖ Ab_4^7(b9) Ab7(b9) | Dbm7 :‖

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente.
- Os clichês acima têm o sentido do IIm7(b5) V7 Im7

5)

V7 SubV7 → I7M   V7 SubV7 → I7M etc.

‖: G7 Db7(#11) | C7M ‖ F#7 C7(#11) | B7M ‖ F7 B7(#11) | Bb7M ‖

| E7 Bb7(#11) | A7M ‖ Eb7 A7(#11) | Ab7M ‖ D7 Ab7(#11) | G7M ‖

‖ Db7 G7(#11) | Gb7M | C7 Gb7(#11) | F7M ‖ B7 F7(#11) | E7M ‖

‖ Bb7 E7(#11) ‖ Eb7M | A7 Eb7(#11) | D7M ‖ Ab7 D7(#11) | Db7M :‖

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente
- Resolução para tônica maior, com acorde interpolado (Sub V7).

6)

V7 SubV7 Im7 V7 SubV7 Im7 etc.

‖: G7 Db7(#11) | Cm7 ‖ F#7 C7(#11) | Bm7 | F7 B7(#11) | Bbm7 ‖

‖ E7 Bb7(#11) | Am7 ‖ Eb7 A7(#11) | Abm7 ‖ D7 Ab7(#11) | Gm7 ‖

‖ Db7 G7(#11) | Gbm7 ‖ C7 Gb7(#11) | Fm7 ‖ B7 F7(#11) | Em7 ‖

‖ Bb7 E7(#11) | Ebm7 ‖ A7 Eb7(#11) | Dm7 ‖ Ab7 D7(#11) | Dbm7 :‖

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente.
- Resolução para tônica maior com acorde interpolado SubV7.

7)

a) V7/V IIm7 V7/I V7/V IIm7 V7/I

‖: D7(13) D7(b13) | Dm7 G7(b9) ‖ C7(13) C7(b13) | Cm7 F7(b9)

‖ Bb7(13) Bb7(b13) | Bbm7 Eb7(b9) ‖ Ab7(13) Ab7(b13) | Abm7 Db7(b9) ‖

‖ F# 7(13) F#7(b13) | F#m7 B7(b9) ‖ E7(13) E7(b13) | Em7 A7(b9) :‖

b) V7/V IIm7 V7/I V7

‖: C# 7(13) C#7(b13) | C#m7 F#7(b9) ‖ B7(13) B7(b13) |

IIm7 V7/I

| Bm7 E7(b9) ‖ A7(13) A7(b13) | Am7 D7(b9) ‖ G7(13) G7(b13)

| Gm7 C7(b9) ‖ F7(13) F7(b13) | Fm7 Bb7(b9) ‖ Eb7(13) Eb7(b13) |

| Ebm7 Ab7(b9) :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.
- Resolução V7/V com acorde interpolado IIm7

8)

a) V7/V SubV7/V V7/I V7/V SubV7 V7/I etc.

‖: D7(13) Ab7(9) | $G^{7}_{4}(9)$ G7(b9) ‖ C7(13) Gb7(9) | $F^{7}_{4}(9)$ F7(b9) ‖

‖ Bb7(13) E7(9) | $Eb^{7}_{4}(9)$ Eb7(b9) ‖ Ab7(13 D7(9) | $Db^{7}_{4}(9)$ Db7(b9) ‖

‖ F#7(13) C7(9) | $B^{7}_{4}(9)$ B7(b9) ‖ E7(13) Bb7(9) | $A^{7}_{4}(9)$ A7(b9) :‖

V7/V SubV7 V7/I V7 SubV7

b) ‖: C# 7(13) G7(9) | F#$^7_4$(9) F#7(b9) ‖ B7(13) F7(9) |

V7/I etc.

| E$^7_4$(9) E7(b9) ‖ A7(13) Eb7(9) | D$^7_4$(9) D7(b9) ‖ G7(13) Db7(9) |

| C$^7_4$(9) C7(b9) ‖ F7(13) B7(9) | Bb$^7_4$(9) Bb7(b9) ‖ Eb7(13) A7(9) |

| Ab$^7_4$(9) Ab7(b9) :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.
- Resolução V7/V com acorde interpolado SubV7

9)

a) ‖: Cm$^{(8)}$ (Im) Cm(7M) | Cm7 Cm6 ‖ Bbm$^{(8)}$ (Im) Bbm(7M) | Bbm7 Bbm6 ‖

‖ G#m$^{(8)}$ G#m(7M) | G#m7 G#m6 ‖F#m$^{(8)}$ F#m(7M) |

| F#m7 F#m6 ‖ Em$^{(8)}$ Em(7M) | Em7 Em6 ‖ Dm$^{(8)}$ Dm(7M) |

| Dm7 Dm6 : ‖

b) ‖ :Bm$^{(8)}$ (Im) Bm(7M) | Bm7 Bm6 ‖ Am$^{(8)}$ (Im) Am(7M) | Am7 Am6 ‖

‖ Gm$^{(8)}$ Gm(7M) | Gm7 Gm6 ‖ Fm$^{(8)}$ Fm(7M) | Fm7 Fm6 ‖

‖ Ebm$^{(8)}$ Ebm(7M) | Ebm7 Ebm6 ‖ C#m$^{(8)}$ C#m(7M) |C#m7 C#m6 :‖

- Marcha armônica modulante por intervalo de tom descendente.

10)

‖ C$^{(8)}$ (I) C7M | C6 C7M ‖ Db$^{(8)}$ (I) Db7M | Db6 Db7M ‖ D$^{(8)}$ (I) D7M |

| D6 D7M ‖ Eb$^{(8)}$ (I) Eb7M | Eb6 Eb7M ‖ E$^{(8)}$ (I) E7M E6 E7M |

‖ F$^{(8)}$ (I) F7M | F6 F7M ‖ Gb$^{(8)}$ (I) Gb7M | Gb6 Gb7M | G$^{(8)}$ (I) G7M ‖

‖ G6 G7M ‖ Ab$^{(8)}$ (I) Ab7M | Ab6 Ab7M ‖ A$^{(8)}$ (I) A7M |

‖ A6 A7M ‖ Bb$^{(8)}$ (I) Bb7M | Bb6 Bb7M ‖ B$^{(8)}$ (I) B7M | B6 B7M ‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de meio tom ascendente.

11)

Im Im/7ª V7/V Im Im/7ª V7/V

‖: Cm Cm/Bb | Am7(b5) D7(b9) ‖Gm Gm/F | Em7(b5) A7(b9) ‖

etc.

‖ Dm Dm/C | Bm7(b5) E7(b9) ‖ Am Am/G | F#m7(b5) B7(b9) ‖

‖ Em Em/D | C#m7(b5) F#7(b9) ‖ Bm Bm/A | G#m7(b5) C#7(b9) ‖

‖ F#m F#m/E | D#m7(b5) G#7(b9) ‖ C#m C#m/B |

| A#m7(b5) D#7(b9) ‖ G#m G#m/F# | E#m7(b5) A#7(b9) ‖

‖ D#m D#m/C# | Cm7(b5) F7(b9) ‖ Bbm Bbm/Ab | Gm7(b5) C7(b9) ‖

‖ Fm Fm/Eb | Dm7(b5) G7(b9) :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de quinta justa ascendente.

12)

I V7/5ª/VI VIm V7/5ª/IV I V7/5ª/VI VIm V7/5ª/IV etc.

‖: C E7/B | Am C7/G ‖ F A7/E | Dm F7/C ‖

‖ Bb D7/A | Gm Bb7/F ‖ Eb G7/D | Cm Eb7/Bb ‖

‖ Ab C7/G | Fm Ab7/Eb ‖ Db F7/C | Bbm Db7/Ab ‖

‖ Gb Bb7/F | Ebm Gb7/Db ‖ B D#7/A# | G#m B7/F# ‖

‖ E G#7/D# | C#m E7/B ‖ A C#7/G# | F#m A7/E ‖

‖ D F#7/C# | Bm D7/A ‖ G B7/F# | Em G7/D :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de quarta justa ascendente.

13)

V7/bVII I V7/bVII

a) ‖: C7M C6 | Cm7 F7(9) ‖Bb7M Bb6 | Bbm7 Eb7(9) ‖

‖ Ab7M Ab6 | Abm7 Db7(9) ‖ F#7M F#6 | F#m7 B7(9) ‖

‖ E7M E6 | Em7 A7(9) ‖ D7M D6 | Dm7 G7(9) :‖

I V7/bVII I V7/bVII

b) ‖: B7M B6 | Bm7 E7(9) ‖ A7M A6 | Am7 D7(9) ‖

‖ G7M G6 | Gm7 C7(9) ‖ F7M F6 | Fm7 Bb7(9) ‖

‖ Eb7M Eb6 | Ebm7 Ab7(9) ‖ Db7M Db6 | Dbm7 Gb7(9) :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.

14)

a) ||: C7M (I7M) | F#m7 B7 (V/III) || E7M (I7M) | Bbm7 Eb7 (V7/III etc.) ||

| Ab7M | Dm7 G7 :||

b) ||: B7M (I7M) | Fm7 Bb7 (V/III) || Eb7M (I7M) | Am7 D7 (V7/III etc.) ||

|| G7M | C#m7 F#7 :||

c) ||: Bb7M (I7M) | Em7 A7 (V/III) || D7M (I7M) | G#m7 C#7 (V7/III etc.) ||

|| F#7M |Cm7 F7 :||

d) ||: A7M (I7M) | D#m7 G#7 (V/III) || C#7M (I7M) | Gm7 C7 (V7/III etc.) ||

|| F7M | Bm7 E7 :||

- Marcha harmônica modulante por intervalo de terça maior ascendente.

15)

a) ||: C7M (I7M) | F#m7(b5) (#IVm7(b5)) B7(b9) (V7/III) || E7M | Bbm7(b5) Eb7(b9) ||

|| Ab7M | Dm7(b5) G7(b9) :||

b) ||: B7M (I7M) | Fm7(b5) (#IVm7(b5)) Bb7(b9) (V7/III) || Eb7M | Am7(b5) D7(b9) ||

|| G7M | C#m7(b5) F#7(b9) :||

c) ||: Bb7M (I7M) | Em7(b5) (#IVm7(b5)) A7(b9) (V7/III) || D7M | G#m7(b5) C#7(b9) ||

|| F#7M | Cm7(b5) F7(b9) :||

d) ||: A7M (I7M) | D#m7(b5) (#IVm7(b5)) G#7(b9) (V7/III) || C#7M | Gm7(b5) C7(b9) |

| F7M | Bm7(b5) E7(b9) :||

- Marcha harmônica modulante por intervalo de terça maior ascendente.

16)

a)
I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III I IIIm/5ª
||: C | Em/B Am Am/G | F#m7(b5) B7 || E G#m/D# |

VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
| C#m C#m/B | Bbm7(b5) Eb7 || Ab Cm/G | Fm Fm/Eb |

| Dm7(b5) G7 :||

b)
I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
||: B D#m/A# | G#m G#m/F# | Fm7(b5) Bb7 ||

I IIIm7/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
|| Eb Gm/D | Cm Cm/Bb | Am7(b5) D7 | G Bm/F# ||

| Em Em/D | C#m7(b5) F#7 :||

c)
I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III I IIIm/5ª
||: Bb Dm/A | Gm Gm/F | Em7(b5) A7 || D F#m/C# |

VIm VIm/7ª #IVm7/(b5) V7/III
| Bm Bm/A | G#m7(b5) C#7 || Gb Bbm/F | Ebm Ebm/Db |

| Cm7(b5) F7 :||

d)
I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
||: A C#m/G# | F#m F#m/E | Ebm7(b5) Ab7 ||

I IIIm/5ª VIm VIm/7ª #IVm7(b5) V7/III
|| Db Fm/C | Bbm Bbm/Ab | Gm7(b5) C7 || F Am/E |

| Dm Dm/C | Bm7(b5) E7 :||

- Marcha harmônica modulante por intervalo de terça maior ascendente.

17)

I7M — V7/III — IIIm — IIIm/7ª — IIm7(b5) — V7

‖: C7M | F#m7(b5) B7 | Em Em/D ‖ C#m7 F#7 |

I7M — V7/III — IIIm7 — IIIm/7ª

| B7M | Fm7(b5) A#7 | D#m D#m/C# ‖ Cm7 F7 |

| Bb7M | Em7(b5) A7 | Dm Dm/C ‖ Bm7 E7 | A7M |

| D#m7(b5) G#7 | C#m C#m/B ‖ Bbm7 Eb7 |

| Ab7M | Dm7(b5) G7 | Cm Cm/Bb ‖ Am7 D7 |

| G7M | C#m7(b5) F#7 | Bm Bm/A ‖ G#m7 C#7 |

| F#7M | Cm7(b5) F7 | Bbm Bbm/Ab ‖ Gm7 C7 |

| F7M | Bm7(b5) E7 | Am Am/G ‖ F#m7 B7 |

| E7M | A#m7(b5) D#7 | G#m G#m/F# | Fm7 Bb7 |

| Eb7M | Am7(b5) D7 | Gm Gm/F ‖ Em7 A7 |

| D7M | G#m7(b5) C#7 | F#m F#m/E ‖ Ebm7 Ab7 |

| Db7M | Gm7(b5) C7 | Fm Fm/Eb | Dm7 G7 :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de meio tom abaixo.

18)

V7 — SubV7/V — V7 — SubV7/I — V7 — SubV7/I

a) ‖: C7(#9) Gb7(13) | F7(13) B7(9) ‖ Bb7(#9) E7(13) |

V7 — SubV7/I etc.

| Eb7(13) A7(9) | Ab7(#9) D7(13) | Db7(13) G7(9) |

| Gb7(#9) C7(13) | B7(13) F7(9) | E7(#9) Bb7(13) |

| A7(13) Eb7(9) | D7(#9) Ab7(13) | G7(13) Db7(9) :‖

V7/V SubV7/V V7 SubV7/I V7/V SubV7/V

b) ‖: B7(#9) F7(13) | E7(13) Bb7(9) ‖A7(#9) Eb7(13) |

V7 SubV7/I etc.

| D7(13) Ab7(9) | G7(#9) Db7(13) | C7(13) Gb7(9) |

| F7(#9) B7(13) | Bb7(13) E7(9) | Eb7(#9) A7(13) |

| Ab7(13) D7(9) | C#7(#9) G7(13) | Gb7(13) C7(9) :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.

19)

V7/V SubV7 V7 SubV7/I V7/V SubV7

a) ‖: C7(13) F#7(9) | F^7_4(9) B7 𝄐 ‖Bb7(13) E7(9) |

V7 SubV7/I etc.

| Eb^7_4(9) A7 | Ab7(13) D7(9) | Db^7_4(9) G7 |

| Gb7(13) C7(9) | B^7_4(9) F7 | E7(13) Bb7(9) |

| A^7_4(9) Eb7 | D7(13) Ab7(9) | G^7_4(9) Db7 ‖

V7/V SubV7 V7 SubV7/I V7 SubV7

b) ‖: B7(13) F7(9) | E^7_4(9) Bb7 ‖A7(13) Eb7(9) |

V7 SubV7 etc.

| D^7_4(9) Ab7 | G7(13) Db7(9) | C^7_4(9) Gb7 |

| F7(13) B7(9) | Bb^7_4(9) E7 | Eb7(13) A7(9) |

| Ab^7_4(9) D7 | Db7(13) G7(9) | Gb^7_4(9) C7 :‖

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.

20) I7M V7/bII bII7M V7/II I7M V7/bIII bIII7M V7/II

‖: C7M Ab7 | Db7M A7 ‖ D7M Bb7 | Eb7M B7 ‖

‖ E7M C7 | F7M Db7 ‖Gb7M D7 | G7M Eb7 ‖

‖ Ab7M E7 | A7M F7 ‖ Bb7M Gb7 | Cb7M G7 :‖

21)

a) ‖: C7M ‖ Dm Dm/C | G7/B G7 ‖ Cm Cm/Bb |

(I7M IIm7 IIm/7ª V7/3ª V7 IIm7 IIm/7ª)

| F7/A F7 ‖ Bbm Bbm/Ab | Eb7/G Eb7 ‖ G#m G#m/F# |

(V7/3ª V7)

| C#/E# C#7 ‖F#m F#m/E | B7/D# B7 ‖ Em Em/D |A7/C# A7 :‖

b) ‖: B7M ‖ C#m C#m/B | F#7/A# F#7‖ Bm Bm/A |

(I7M IIm7 IIm/7ª V7/3ª V7 IIm7 IIm/7ª)

| E7/G# E7 ‖ Am Am/G | D7/F# D7 ‖ Gm Gm/F |

(V7/3ª V7)

| C7/E C7 ‖ Fm Fm/Eb | Bb7/D Bb7 ‖ Ebm Ebm/Db | Ab7/C Ab7:‖

- Marcha hamônica modulante por intervalo de tom descendente.

22.

a) ‖ C7M ‖ : Dm7 G7 | C7M C6 | Cm7 F7 | Bb7M Bb6 ‖ etc.

(I7M IIm7 V7 I IIm7 V7 I)

‖ Bbm7 Eb7 | Ab7M Ab6 | Abm7 Db7 | Gb7M Gb6 ‖ etc.

‖ F#m7 B7 | E7M E6 | Em7 A7 | D7M D6 :‖ etc.

b) ‖ B7M ‖ : C#m7 F#7 | B7M B6 | Bm7 E7 | A7M A6 ‖ etc.

(I7M IIm7 V7 I IIm7 V7 I)

‖ Am7 D7 | G7M G6 | Gm7 C7 | F7M F6 ‖ etc.

‖ Fm7 Bb7 | Eb7M Eb6 | Ebm7 Ab7 | Db7M Db6 :‖ etc.

c) **Músicas a serem analisadas**
Obs.: Respostas a partir da pág. 321

PAÍS TROPICAL

Jorge Ben

4/4 **G G/B** Moro __	**C D7** _num país tropi-	**G G/B** cal __
C D7 _abençoado por	**G G/B** Deus __ e bo-	**C D7** nito por natu-
G G/B reza (mas que be-	**C D7** leza) em feve-	**G G/B** reiro (em feve-
C D7 reiro) tem carna-	**G G/B** val (tem carna-	**C D7** val) eu tenho um fusca e um vio-
G G/B lão __ sou Fla-	**C D7** mengo e tenho uma nega chamada Te-	**G G/B** reza __ __
C D7 __ __ sam- __ sam-	**C** baby sambaby sou um me- **baby sambaby**	**·/.** _nino de mentalidade medi- _**eu posso não ser um band**
G ana (pois **leader (pois**	**·/.** é) mas assim **é) mas assim**	**C** mesmo feliz da vida pois eu não **mesmo lá em casa todos os**
·/. devo nada a nin- **meus amigos e camaradinhas**	**G** guém (pois **me respeitam**	**·/.** é) **(pois é)**
C pois eu sou feliz muito fe- **esta é a razão da simpa-**	**·/.** liz comigo **tia do poder do algo mais da ale-**	**D7** mesmo **gria**
·/. _por isso eu digo que _**por isso eu digo que** :‖		

AMAZONAS

João Donato e Lysias Enio

2/4 **Am7** **D7(9)** — — — —	**Bm7** **E7(9)** — _ Vou em-	**Am7** **D7(9)** bora _ tá na livre _ como a
Bm7 **E7(9)** hora de voltar pro Ama- garça voa livre pelo es-	**Am7** **D7(9)** zonas _ na ci- paço _ vou des-	**Gm7** **C7(9)** dade na saudade choro cendo rio abaixo de ca-
F7M **F6** tanto _ que meu noa _ vida	**Bm7(b5)** **E7(b9)** pranto feito rio se fez boa de ter tempo pra so-	**Am7** **D7(9)** mar _ nhar
Bm7 **E7(9)** — _ vou em- —	‖: **Am7** **D7(9)** bora _ com a vi- livre _ como a	**Bm7** **E7(9)** ola companheira do meu garça voa livre pelo es-
Am7 **D7(9)** canto _ vou so- paço _ vou des-	**Gm7** **C7(9)** zinho meu caminho cami- cendo rio abaixo de ca-	**F7M** **F6** nhando _ vou can- noa _ vida
Bm7(b5) **E7(b9)** tando pra tristeza espan- boa de ter tempo pra so-	**Am7** tar nhar.	./. — vou ar- — vou fa-

Em7(b5)
mar
zer
a
u-
A7
minha
ma
pa-
Dm7
rede
lhoça
·/.
com a mo-
com a mo-
F#m7(b5)
rena
rena
B7(b9)
me emba-
vou
mo-
1ª vez
2ª vez
E7 4
lar
so-
E7
nhar
sonho
E7 4
rar
e a-
E7
mar
vou ser
Am7
livre
D7(9)
como
Bm7
E7(9)
livre vai correndo o Ama-
Am7
D7(9)
zonas
na ca-
Gm7
C7(9)
noa deslizando em suas
F7M
F6
ondas
vou se-
Bm7(b5)
E7(b9)
guir seu caminho para o
Am7
D7(9)
mar
Bm7
E7(9)
Am7
D7(9)
Fade out

TESTAMENTO

Toquinho e Vinícius de Moraes

2/4	D^6_9	·/.	E7(9)
Vo-	cê que só	ganha pra jun-	tar
	cê que só	faz usufru-	ir

·/.	Em7(9)	A7(13)	D^6_9 Bm7
o que é que	há diz pra	mim o que é que	há
e tem mu-	lher pra u-	sar ou exi-	bir

Em7 A7	D^6_9	·/.	E7(9)
vo-	cê	vai ver um	dia
vo-	cê	vai ver um	dia

·/.	Em7(9)	A7(13)	D^6_9
em que	fria você	vai en-	trar
em que	toca você	foi bo-	lir

·/.	A7	A/G	Am6/C
por cima uma	laje em-	baixo a escuri-	dão é
a mulher foi	feita pro a-	mor e pro per-	dão cai

B7	Em7	A7	D^6_9
fogo ir-	mão é	fogo ir-	mão (vo-)
nessa	não cai	nessa não	

LUA DE SÃO JORGE

Caetano Veloso

2/4 A	F#7(b13)	B7(9)	·/.
Lua de São	Jorge	lua deslum-	brante a-
Lua de São	Jorge	cheia branca in-	teira

E7(9)	·/.	A (1ª vez)	E7(9) :||
zul verde-	jante	cauda de pa-	vão
Oh! minha ban-	deira		

F#m7 (2ª vez)	C#m7	D7M	Dm6
solta na ampli-	dão	lua de São	Jorge

C#m7	F#7(b13)	B7(9)	E7(9)
lua brasilei-	ra	lua do meu	cora-

A	·/. ||
ção	

• Lua de São Jorge • Lua deslumbrante • Azul verdejante • Cauda de pavão •• Lua de São Jorge • Cheia branca inteira • Ó minha bandeira • Solta na amplidão •• Lua de São Jorge • Lua brasileira • Lua do meu coração •• Lua de São Jorge • Lua maravilha • Mãe irmã e filha • De todo esplendor • Lua de São Jorge • Brilha nos altares • Brilha nos lugares • Onde estou e vou •• Lua de São Jorge • Brilha sobre os mares • Brilha sobre o meu amor •• Lua de São Jorge • Lua soberana • Nobre porcelana • Sobre a seda azul •• Lua de São Jorge • Lua da alegria • Não se vê um dia • Claro como tu •• Lua de São Jorge • Serás minha guia • No Brasil de norte a sul.

CHUVA, SUOR E CERVEJA

Caetano Veloso

Não se perca de	‖: C^6_9 mim não se es-	·/. queça de	·/. mim não
Ebº desapa-	**Dm7** reça	·/.	·/. a chu-
·/. va tá ca-	**G7(9)** indo e quando a	·/. chuva co-	**Dm7** meça eu acabo de per-
G7(9) der a ca-	C^6_9 beça	·/.	·/. não sai-
·/. a do meu	·/. lado segure o meu	·/. Pierrot mo-	**Gm7** lhado e vamos em-
C7(9) bolar la-	**F7M** deira a-	**F#º** baixo	**C/G** acho que
Am7 a chu-	**Dm7** va ajuda a	**G7** gente a se	**Gm6** ver **C7(9)**
·/.	**F7M** venha	**F#º** veja	**C/G** deixa
			1ª Vez
Am7 beija	**Dm7** seja o	**G7** que Deus qui-	C^6_9 ser não se
	2ª vez		
perca de :‖	C^6_9 ser a gente se em-	**Ebº** bala se embola se em-	**Dm7** bola só para na
G7 porta da i-	C^6_9 greja a gente se	**Ebº** olha se beija se	**Dm7** molha de chuva su-
G7 or e cer-	C^6_9 veja	·/. ‖	

FESTA DO INTERIOR

Moraes Moreira e Abel Silva

2/4) Fa-	‖: **A6** gulhas pontas	**·/.** de a-	**·/.** gulhas
·/. brilham es-	**·/.** trelas de	**C#m7 Cm7** São Jo-	**Bm7** ão
·/. — ba-	**E7(9)** bados xotes	**·/.** e xa-	**Bm7** xados
·/. segura as	**E7(9)** pontas do	**·/.** meu cora-	**A6** ção
·/. —	**·/.** bombas na guer-	**·/.** ra ma-	**·/.** gia nin-
·/. guém ma-	**$A^7_4(9)$** tava nin-	**A7(9)** guém mor-	**D7M** ria
·/. —	**Dm6** nas trincheiras	**·/.** da ale-	**C#m7** gria o que
C° explo-	**Bm7** dia era	**E7(9)** o a-	**A7(13)** mor
A7(b13) —	**D7M** nas trincheiras	**Dm6** da ale-	**C#m7** gria o que
C° explo-	**Bm7** dia era	**E7(9)** o a-	1ª vez **A6** mor
·/. fa-	2ª vez :‖ **A6** mor	**·/.** ar-	‖: **G#m7(b5)** dia aquela fo-
C#7(b9) queira que se esquen-	**F#m7** tava a vida in-	**·/.** teira eterna	**B7(9)** noite
·/. sempre a pri-	**Bm7** meira	**·/.** fes-	**E7(9)** ta do in-

	1ª vez		2ª vez
·/. teri-	A6 or	ar- :	A6 or pararara
: A6 ra pararara	E7(9) rara	·/. rara	A6 ra pararara :

Fade out

GENTE

Caetano Veloso

4/4 C Gente olha pro céu / **Gente é muito bom**	·/. gente quer saber / **gente deve ser o**	Bm7(11) o um / **bom**	E7 — / **—**
Am7 gente é o lugar / **tem de se andar**	·/. de se perguntar / **de se respirar o**	Gm7 o um / **bom**	C7(9) — / **—**
Ab das estrelas se / **está certo dizer**	·/. perguntarem se / **que as estrelas es-**	Cm/G tantas são / **tão no olhar**	·/. — / **—**
Ab cada estrela se es- / **de alguém que o a-**	·/. panta a própria explo- / **mor te elegeu pra a-**	G_4^7 são / **mar**	G7 — / **—** : Ma-
C **rina Bethania Do-**	C7 **lores Renata Lei-**	F **linha Suzana De-**	Ab **dé**
C/G **gente viva bri-**	Ab **lhando estrelas na**	C **noite**	·/. **—**

Gente quer comer • Gente quer ser feliz • Gente quer respirar ar pelo nariz • Não meu nego não traia nunca essa força não • Essa força que mora em seu coração • Gente lavando roupa amassando pão • Gente pobre arrancando a vida com a mão • No coração da mata gente quer prosseguir • Quer durar quer crescer gente quer luzir • Rodrigo Roberto Caetano Moreno Francisco Gilberto João • Gente é pra brilhar não pra morrer de fome •• Gente deste planeta do céu de anil • Gente não entendo gente nada nos viu • Gente espelho de estrelas reflexo do esplendor • Se as estrelas são tantas só mesmo amor • Maurício Lucila Gildásio Ivonete Agripino Gracinha Zezé • Gente espelho da vida doce mistério.

DE REPENTE CALIFÓRNIA

Lulu Santos e Nelson Motta

$\frac{4}{4}$) E(#5)	:A	·/.
Garota eu vou pra Cali-	fórnia	viver a vida sobre as
	belos	as ondas lambem minhas

D#º	·/.	Dm7
ondas	vou ser artista de ci-	nema
pernas	o sol abraça o meu	corpo

F E	D	1ª vez E(#5) :
o meu destino é ser s-	tar	o vento beija os meus ca-
meu coração canta fe-	liz	

2ª vez A	D	F
eu dou a volta pulo o	muro mergulho no es-	curo salto de

A	·/.	B
banda	na Califórnia é dife-	rente irmão é

B^7_4 B7	E	E(#5)
muito mais do que um	sonho	e a vida passa lenta-

mente • A gente vai tão de repente • Tão de repente que não sente • Saudades do que já passou •• Eu dou a volta pulo o muro • Mergulho no escuro • Salto de banda • Na minha vida ninguém manda não • É muito mais do que um sonho •• Garota eu vou pra Califórnia viver a vida sobre as ondas • Vou ser artista de cinema • O meu destino é ser star.

CARTA AO TOM 74

Toquinho e Vinícius de Moraes

2/4 **C7M** Rua Nascimento e **Nossa famosa ga-**	**G/B** Silva cento e **rota nem sa-**	**Am7** sete você ensi- **bia a que ponto a ci-**	**C7/G** nando pra Eli- **dade turva-**
D/F# zete as canções de "Can- **ria esse Rio de a-**	**Fm6** ção do amor de **mor que se per-**	**Gm7** mais" **deu**	**Gm6** — —

1ª vez

D/F# lembra que tempo fe-	**F7M** liz ah! que sau-	**Em7** dade Ipanema era	**Am7** só feli-
D^7_4(9) dade era como se o a-	**D7(9)** mor vivesse em	**Fm6/Ab** paz	**G7(#5)** — :

2ª vez

F#m7(b5) **mesmo a tristeza da**	**F7M(9)** **gente era mais**	**Em7** **bela e além disso se**	**A7($^{b9}_{13}$)** **via da ja-**
D7(9) **nela um cantinho de**	**G^7_4(9) G7(9)** **céu e o Reden-**	**Gm6** **tor**	**%** —
F#m7(b5) **é meu amigo só**	**F7M(9)** **resta uma cer-**	**Em7** **teza é preciso aca-**	**A7($^{b9}_{13}$)** **bar com essa tris-**
D7/A **teza é preciso inven-**	**Ab6** **tar de novo o a-**	**C^6_9** **mor**	

SÓ EM TEUS BRAÇOS

Tom Jobim

2/2

F7M Sim cer	F#º — pro- — e	Gm7 messas fiz prometi	./. — fiz pro- — apa-
Am7 jetos pensei tanta gar da minha vida este	A7(b13) coisa e sonho e a-	Bb7M vem o cora- gora o cora-	Bbm6 ção e diz que ção me diz que
Am7 só em teus braços a- só em teus braços a-	Abº mor eu posso mor eu ia	1ª vez Gm7 ser feliz	C7(9) — eu — —
Am7 tenho esse amor para	D7(b9) dar o que é que eu	Gm7 vou fazer	C7(9) eu tentei esque-

2ª Vez

Am7 ser feliz	D7(b9) — que	G7(13) G7(b13) só em teus braços	Gm7 C7(b9) amor eu posso
F7M ser feliz	./.		

SÓ LOUCO

Dorival Caymmi

2/4) Gb7(9/#11) Só	: F7M(9) C7/4(9) louco	F7M(9) C7/4(9) amou como eu a-	Am7 mei
Abº(b13) só	Gm7 D7(b9) louco	Gm Gm/F quis o bem que eu	Em7(b5) quis
A7(b5)	Dm(7M/9) ó insensato cora-	Dm7(9) ção	Gm7 D7(b9) porque me fizeste so-
Gm7 D7(b9) frer	Gm7 C/Bb porque de amor para enten-	Am7 Bb7M der	Am7(b5) D7(b9) é preciso a-
G7(13) G7(b13) mar por-	Gm7 C7(9) que só :	: F7M(9) louco	C7/4(9) só
F7M(9) louco	C7/4(9) só :		

LIGIA

Tom Jobim

	Dm7	G7(13)
Eu	: nunca sonhei com vo- **nunca quis tê-la ao meu** nunca sonhei com vo-	cê nunca fui ao ci- **lado num fim de se-** cê nunca fui ao ci-

Em7	Eb°	$Dm7(^{9}_{11})$
nema não gosto de **mana um chopp ge-** nema não gosto de	samba não vou a Ipa- **lado em Copaca-** samba não vou a Ipa-	nema não gosto de **bana andar pela** nema não gosto de

Ab°(b13)	Bm7 Bb7(#11)	F7M
chuva nem gosto de **praia até o Le-** chuva nem gosto de	sol _ e **blon** _ **e** sol _ e	quando eu lhe telefo- **quando eu me apaixo-** quando você me envol-

F#o	C7M	Am7 Am/G
nei desliguei foi en- **nei não passou de ilu-** ver nos seus braços se-	gano o seu nome eu não **são o seu nome eu ras-** renos eu vou me ren-	sei esqueci no pi- **guei _ fiz um samba can-** der _ mas seus olhos mo-

F#m7(b5)	B7(b13)	E7M A7
ano as bobagens de a- **ção das mentiras de a-** renos me metem mais	mor que eu iria di- **mor que aprendi com vo-** medo que um raio de	zer não **cê** **é** sol _

	1ª Vez	2ª Vez
Dm7	Db7(13) :	Db7(13) :
Lígia **Lígia**	Lígia eu **eu**	 **Lígia** **eu**

3ª Vez

Db7(13) :
Lígia

PRECISO APRENDER A SER SÓ

Marcos e Paulo Sérgio Valle

4/4 A7M Ah!, se eu te pu-	D#m7(9) G#7(13) desse fazer enten-	A7M der sem teu a-	Em7(9) A7(13) mor eu não posso vi-
D7M ver que sem nós	F#m7(9) B7(13) dois o que resta sou	Bm7 eu	E7(#9) eu assim tão
A7M só e eu pre-	D#m7(9) G#7(13) ciso aprender a ser	A7M só poder dor-	Em7(9) A7(13) mir sem sentir teu a-
D7M mor e ver que	F#m7(9) B7(13) foi só um sonho e pas-	Bm7 sou	E7(#9) Ah!, o a-
Am7 mor quando é de-	E7(#9) mais ao findar leva a	A7M paz me entre-	Em7(9) A7(13) guei sem pen-
D7M sar que a sau-	C#m7 C° dade existe e se	Bm7 E7(b9) vem é tão triste	A7M vê meus olhos
D#m7(9) G#7(13) choram a falta dos	A7M teus estes teus	Em7 A7(13) olhos que foram tão	D7M meus por Deus en-
D#m7(b5) Dm6 tenda que assim eu não	C#m7 C° vivo eu morro pen-	Bm7 E7(b9) sando no nosso a-	A7M mor

SAMBA DO AVIÃO

Tom Jobim

2/4) **G7M/B** Minha	**Bb°** alma	**Am7** can-	**D7(b9)** ta
Dm7(9) vejo o	**G7(#5)** Rio de Ja-	**C7M** nei-	**Cm6** ro es-
Bm7 tou mor-	**Bb°** rendo de sau-	**Bm7(b5)** da-	**E7(b9)** de
A7(13) Rio tem mar prai-	**%** as sem fim	**D7(13)** Rio você foi fei-	**%** to prá mim
G7M Cristo	**Bb°** Reden-	**Am7** tor	**D7(b9)** braços a-
Dm7(9) bertos	**G7(#5)** sobre a Guana-	**C7M** ba-	**F7(9)** ra
C7M este samba é	**Cm6** só porque	**G/B** Rio eu gosto	**Bb°** de você
Am7 a morena	**Cm6** vai sambar	**Bm7** **E7(b9)** corro depressa à	**Am7** **D7(9)** te encontrar

Bm7 Rio de sol de	E7(b9) céu e de mar	A7(13) dentro de mais um mi-	% nuto estaremos no
% Galeão no	% Galeão	Em6 Rio de Janeiro Rio	% de Janeiro
Ebº(b13) Rio de Janeiro Rio	% de Janeiro	G7M Cristo	Bbº Reden-
Am7 tor	D7(b9) braços a-	Dm7(9) bertos	G7(#5) sobre a Guana-
C7M ba-	F7(9) ra	C7M este samba é	Cm6 só por que
Bm7 Rio eu gosto	Bbº de você	Am7 a morena	Cm7 F7(9) vai sambar
Bm7 E7(b9) seu corpo todo	Am7 D7(b9) balançar	Bm7 aperte o cinto va-	E7(b9) mos chegar
Am7 água brilhando olha a	% pista chegando e	A#º vamos nós e	% vamos nós
$D^7_4(9)$ a-	D7(b9) ter-	G6 rar	‖

PRESSENTIMENTO

Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho

2/4 **Am7** Ai	**E7(b9)** ardido	**Am7** peito	·/.
G7 quem irá enten-	·/. der o teu se-	**C6/9** gredo	·/.
Dm7 **Dm/C** quem irá pou-	**Bm7(b5)** **E7(b9)** sar em teu des-	**Am** tino	·/.
F7 e depois mor-	·/. rer o	**E7** teu amor	·/.
Am7 Ai	**Ab°** mas quem vi-	**Gm6** rá	**C7(9)**
G7 me per-	·/. gunto a toda	**C6/9** hora	·/.
E7(b9) e a res-	·/. posta é o si-	**Am7** lêncio	**Dm7**
E7(b9) que atra-	·/. vessa a madru-	**Am7** gada	**Bm7** **E7(9)**
A6 vem	·/. meu novo a-	**C#m7** mor	**Cm7**
Bm7 vou dei-	**E7(9)** xar a porta a-	**A7M** berta	**Em7** **A7**
D7M já es-	**Dm6** cuto os teus	**Am7** passos	·/.
B7 procu-	·/. rando meu a-	**E7(9)** brigo	·/.
C6 vem	·/. que o sol rai-	**Em7** ou	**A7**

Dm7 os jar-	G7 dins estão flo-	C6 ridos	A7 —
Dm7 tudo	E7(b9) faz pressenti-	Am7 mento que este é o	E7(b9) tempo ansi-
Am7 ado de se	E7(b9) ter felici-	Am7 dade	·/. —

TRISTE

Tom Jobim

2/4 F7M —	Bb7(9) —	:F7M Triste é vi-	F6 ver na soli-
Db7M(9) dão	C7(#9) —	F7M na dor cru-	F6 el de uma pai-
Am7 xão	D7(b9) —	Gm7 triste é sa-	A7(#9) ber que ninguém
Dm7 pode viver de ilu-	E7(#9) são que	A6 nunca vai ser	E7(9) nunca vai dar
A7M D7(9) um sonhador	Gm7 C7(9) tem que acordar	F7M — tua be-	F6 leza é um avi-
Db7M(9) ão	C7(#9) —	F7M demais pra um	F6 pobre cora-
Cm7(9) ção	F7(13) —	Bb7M que para pra te	Bbm6 ver passar
Am7 só pra me maltra-	Ab° tar	Gm7 triste é vi-	C7(9) ver na soli-
Ab7(13) dão	Db7M(9) —	C7(#9) —	·/. —

OLÊ OLÁ

Chico Buarque de Holanda

‖: 4/4 Bb7(13)	Cm7	Ab7(13) Gm7
_Não chore ainda **_Não chore ainda** _Não chore ainda	não que eu tenho um vio- **não que eu tenho uma ra-** não que eu tenho a impres-	lão e nós vamos can- **zão pra você não cho-** são que o samba vem a-

Cm7	Bb7(13)	Cm7
tar **rar** í	_felicidade a- **_amiga me per-** _é um samba tão i-	qui pode passar e ou- **doa se eu insisto a-** menso que eu as vezes

Ab7(13) Gm7	Cm7 Cm/Bb	Ab7(13)
vir e se ela for de **toa mas a vida é** penso que o próprio	samba há de querer fi- **boa para quem can-** tempo vai parar pra ou-	car **tar** vir

G7(b13)	Cm7	2/4 Ab7(13)
ah! **ah!** ih!	ah! **ah!** ih!	_ seu padre toca o **_ meu pinho toca** _ luar espera um

Db^6_9	A7(13)	D^6_9
sino que é pra **forte que é pra** pouco que é pra	todo mundo sa- **todo mundo acor-** meu samba poder che-	ber que a noite é cri- **dar não fale da** gar eu sei que o vio-

Bb7(13)	Eb^6_9	B7(13)
ança que o samba é me- **vida nem fale da** lão está fraco está	nino que a dor é tão **morte tem dó da me-** rouco mas a minha	velha que pode mor- **nina não deixa cho-** voz não cansou de cha-

E$^{6}_{9}$	Bb7(13)	Eb$^{6}_{9}$
rer olê o- **rar olê o-** mar olê o-	lê olê o- **lê olê o-** lê olê o-	lá!, tem samba de **lá!, tem samba de** lá!, tem samba de

Dm7(b5)	G7(b13)	Ab7(13)
sobra quem sabe sam- **sobra quem sabe sam-** sobra ninguém quer sam-	bar que entre na **bar que entre na** bar não há mais quem	roda que mostre o gin- **roda que mostre o gin-** cante e nem há mais lu-

1ª vez

Db$^{6}_{9}$	G7(b13)	Cm7 :|
gado mas muito cui-	dado não vale cho-	rar

2ª vez

Db$^{6}_{9}$	G7(b13)	Cm7 :|
gado mas muito cui-	**dado não vale cho-**	**rar**

3ª vez

Db$^{6}_{9}$	Bb7(13)	Eb$^{6}_{9}$
gar o sol chegou	antes do samba che-	gar quem passa nem

Ab7(13)	Db$^{6}_{9}$	G7(b13)
liga já vai traba-	lhar e você minha a-	miga já pode cho-

Cm7($^{9}_{11}$) ||
rar

PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO

Ary Barroso

2/4 **D7M/F#**	**F°(b13)**	**Em7**	**B7(b9)**
E7(13) **E7(b13)**	**Em7** **A7(9)**	**: D7M** Tá fazendo um	**F°** ano e
Em7 meio amor	**·/.** que o	**A7** nosso lar	**A7(#5)** des-
D6/9 moronou	**A7(#5)**	**Am7** meu sabi-	**D7(b9)** á
G7M meu vio-	**·/.** lão	**Gm6** e uma cru-	**·/.** el desilu-
D7M/F# são foi tudo o	**·/.** que fi-	**F°(b13)** cou	**·/.** fi-
Em7 cou	**B7(b13)**	**Em7** pra machu-	**A7** car meu cora-
1ª vez **D6/9** ção	**A7(#5)** :	2ª **D6/9** ção	**·/.**
Em7 quem sabe não	**A7** foi bem me-	**D7M** lhor assim	**Bm7(9)**
Em7 melhor pra vo-	**A7** cê e me-	**F#7** lhor pra mim	**F#7(b13)**
B7(b9) a vida é uma es-	**·/.** cola que a	**E7(9)** gente precisa apren-	**E7(13)** der
E7 a ci-	**·/.** ência de vi-	**Em7** ver pra não so-	**A7(9)** frer

MASCARADA

Elton Medeiros e Zé Keti

2/4 F7M	F#º	Gm7	G#º
Vejo agora	este teu	lindo olhar	olhar que
tei enfim	findou-se o	carnaval	e só nos

Am7	A7(b13)	Bb7M	Bbm6 :
eu sonhei	sonhei conquis-	tar e que um	dia afinal conquis-
carnavais	encontrava-te	sem encon-	trar esse seu lindo o-

Cm7	F7(9)	Bb7M	Bb6
lhar porque	um poeta era	eu cujas	rimas eram com-

Bbm7	Eb7(9)	F7M	Gm7 C7(9)
postas	na esperança de	que ti-	rastes esta

F7M	F#º	Gm7	G#º
máscara	que sempre	me fez mal	mal que fin-

: Gm7	C7(9)	F7M	F#º :
dou só de-	pois do carna-	val	mal que fin-

Fade out

AZUL DA COR DO MAR

Tim Maia

2/2

A7M	Bm7	C#m7	·/.
Ah!,	_se o mundo inteiro me pu-	desse ouvir	_tenho muito
que	_na vida a gente tem que	aprender	_que uns nascem

Bm7	$E^7_4(9)$	A (1ª vez)	$E^7_4(9)$:
pra contar	_dizer que apren-	di	—
pra sofrer	_enquanto o outro	—	—

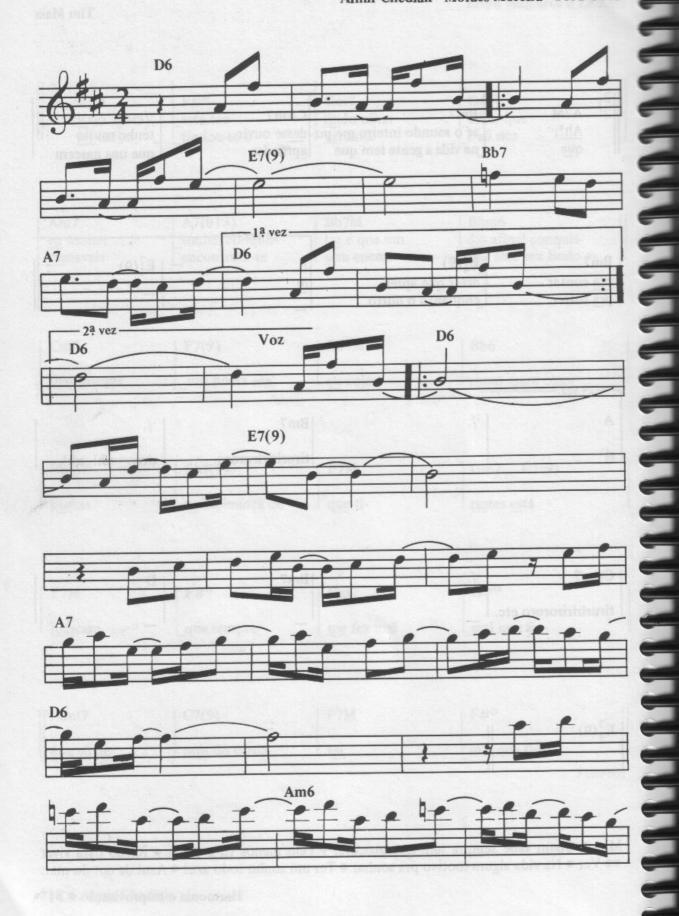
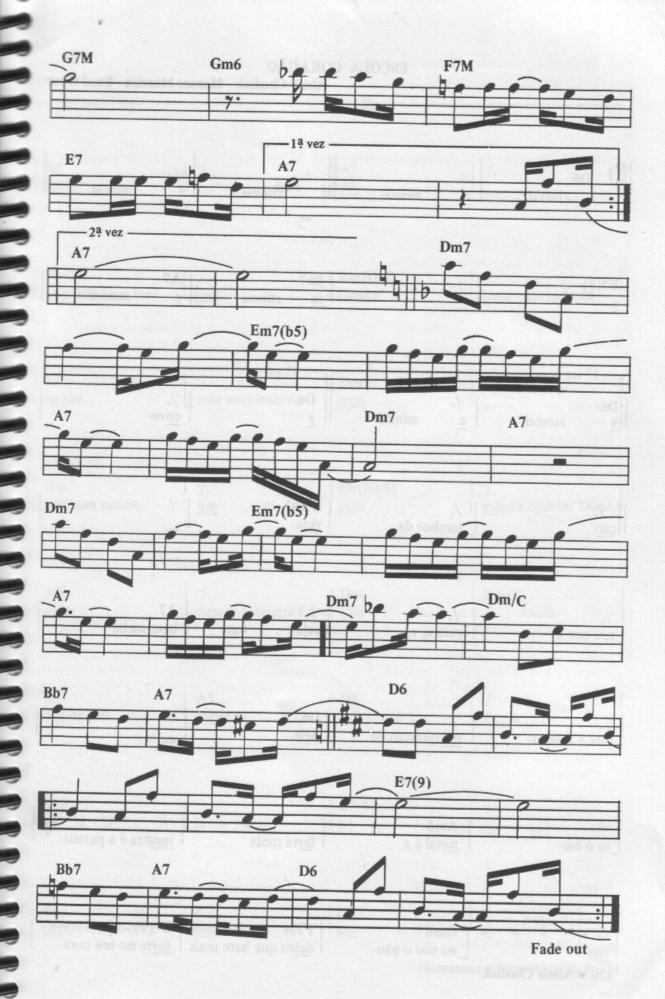
A (2ª vez)	·/.	Bm7	·/.
ri	—	tirurirriroro ro	riro uh!, uh!,

C#m7	·/.	Bm7	D
tirurirriroro ro etc.	—	—	—

$E^7_4(9)$
—

Mas • Quem sabe sempre tem que procurar • Pelo menos vir e achar • Razão para viver •• Ver • Na vida algum motivo pra sonhar • Ter um sonho todo azul • Azul da cor do mar.

ESCOLA CORAÇÃO

Almir Chediak - Moraes Moreira - Fred Góes

G7M
Gm6
F7M
1ª vez
E7
A7
2ª vez
A7
Dm7
Em7(b5)
A7
Dm7
A7
Dm7
Em7(b5)
A7
Dm7
Dm/C
Bb7
A7
D6
E7(9)
Bb7
A7
D6
Fade out

ESCOLA CORAÇÃO

Almir Chediak - Moraes Moreira - Fred Goes

2/4 D6 _ Zunzai	·/. ê zunzai	:·/. ê zunzai	·/. ê zunzai
E7(9) a	·/. _	Bb7 za zunzai	A7 e zunzai
1ª vez D6 a zunzai	·/. e zunzai :	2ª vez D6 a	·/. cora-
:·/. ção	·/. _tambor da	E7(9) vida	·/. _
·/. _pra que a	·/. vida se re-	·/. vele bate	A7 bate na ba-
·/. tida é tudo u-	·/. ma questão de	D6 pele	·/. _
·/. _se o car-	Am6 naval é a	festa mola	·/. mestra é a percus-
G7M são	Gm6 _eu sou o pan-	F7M deiro que bate mais	E7(9) forte no seu cora-

1ª vez		2ª vez	
A7	·/.	:‖ A7	·/.
ção	cora-	ção	
Dm7	·/.	Em7(b5)	·/.
tum tum tum tum	tum re-	tumba	bamba na roda de
A7	·/.	Dm7	A7
samba	rola uma bola no	som	
Dm7	·/.	Em7(b5)	·/.
tam tam tambo-	rim re-	pica	manda chamar Dona
A7	·/.	Dm	Dm/C
Zica	descer o mestre Car-	tola	funda-
Bb7	A7	D6	·/.
dor da pri-	meira es-	cola lelê	lê a b
‖: D6	·/.	E7(9)	·/.
c lá lá	lá b a	bá	
Bb7	A7	D6	·/. :‖
samba em pri-	meiro lu-	gar lê lê	lê a b

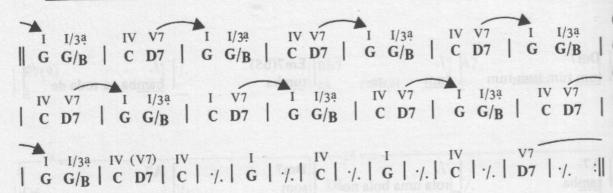
Fade out

D) **Respostas das músicas a serem analisadas no item C:**

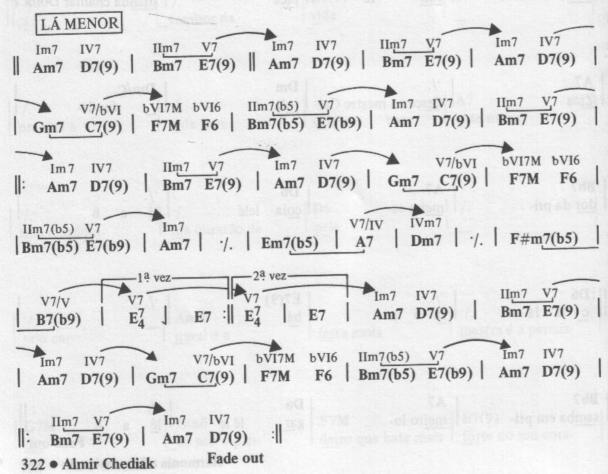
PAÍS TROPICAL

Jorge Ben

● **Tom de Sol maior** ● **Dominante primário** ● **Acorde invertido** *I/3ª* ● **Acorde invertido.**

SOL MAIOR

AMAZONAS

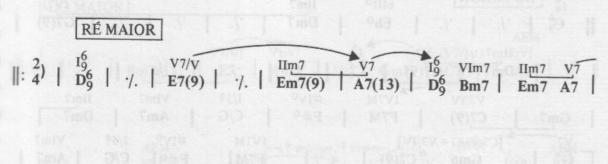
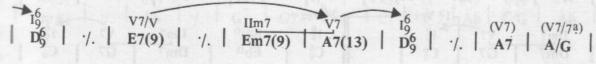
João Donato e Lysias Enio

● **Tom de Lá menor** ● **II V7 primário e secundário** ● **IV7.**

LÁ MENOR

TESTAMENTO

Toquinho e Vinícius de Moraes

• Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • [F#m7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Am6/C • Cliché harmônico *I VIm7 IIm7 V7 I.* **• Acorde invertido.**

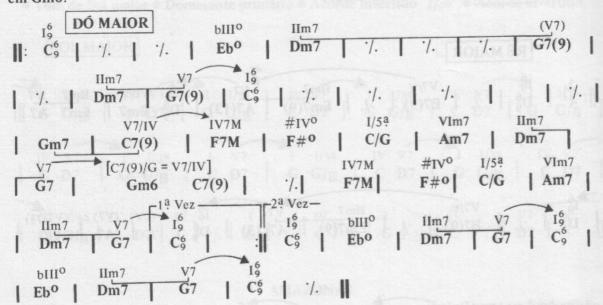
| [F#m7(b5)=IIm7(b5)] Am6/C | V7/II B7 | IIm7 Em7 | V7 A7 | I^6_9 D^6_9 :||

LUA DE SÃO JORGE

Caetano Veloso

• Tom de Lá maior • Dominante primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6.*

CHUVA SUOR E CERVEJA

Caetano Veloso

• Tom de Dó Maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII^O* • Diminuto ascendente *#IV^O* • Resolução deceptiva • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6.

FESTA DO INTERIOR

Moraes Moreira e Abel Silva

• Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII^O*.

GENTE

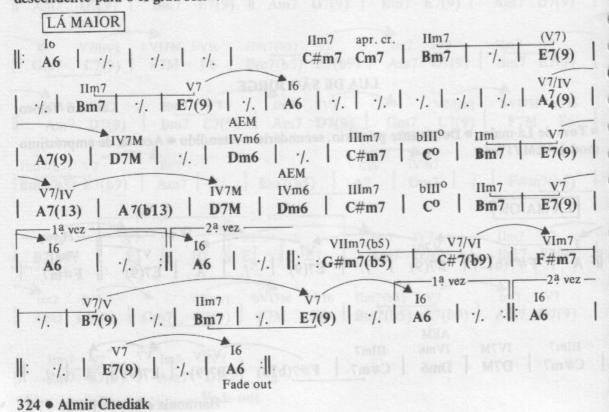
Caetano Veloso

● **Tom de Dó maior ● Dominante primário e secundário ● II V7 secundário ● Resolução deceptiva ● Acorde de empréstimo modal AEM** ***Im bVI*** **● Acorde invertido.**

DÓ MAIOR

I			V7/VI	VIm7			(V7/IV)	AEM bVI	
‖: C	·/.	Bm7(11)	E7	Am7	·/.	Gm7	C7(9)	Ab	·/.

Im/5ª		AEM bVI		V7		I (2ª vez)	V7/IV	IV	AEM bVI	I/5ª	AEM bVI
Cm/G	·/.	Ab	·/.	G^7_4	G7 (1ª vez) :‖	C	C7	F	Ab	C/G	Ab

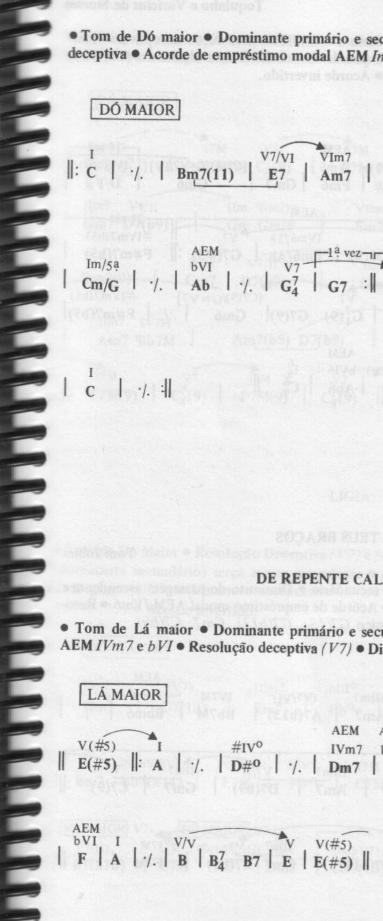
I	
C	·/. :‖

DE REPENTE CALIFÓRNIA

Lulu Santos e Nelson Motta

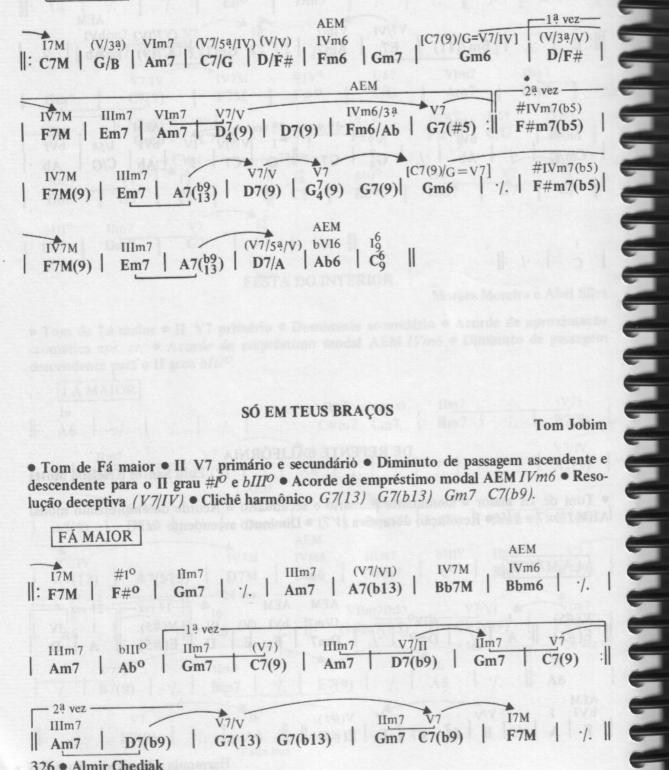
● **Tom de Lá maior ● Dominante primário e secundário ● Acorde de empréstimo modal AEM** ***IVm7*** **e** ***bVI*** **● Resolução deceptiva** ***(V7)*** **● Diminuto ascendente** ***#IV°***

LÁ MAIOR

V(#5)	I		#IV°		AEM IVm7	AEM bVI	(V)	IV	V(#5) (1ª vez)	I (2ª vez)	IV
‖ E(#5)	‖: A	·/.	D#°	·/.	Dm7	F	E	D	E(#5) :‖	A	D

AEM bVI	I		V/V			V	V(#5)
F	A	·/.	B	B^7_4	B7	E	E(#5) ‖

CARTA AO TOM 74

Toquinho e Vinícius de Moraes

• Tom de Dó maior • Dominante secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6 • Acorde invertido.

SÓ EM TEUS BRAÇOS

Tom Jobim

• Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente e descendente para o II grau *#I°* e *bIII°* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva *(V7/IV)* • Clichê harmônico *G7(13) G7(b13) Gm7 C7(b9).*

FÁ MAIOR

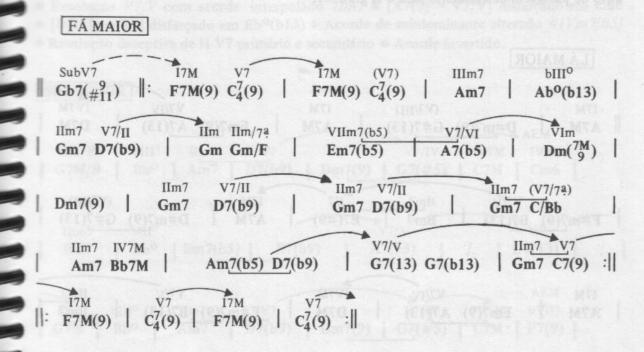
I7M | #I° | IIm7 | | IIIm7 | (V7/VI) | IV7M | AEM IVm6 |
||: F7M | F#° | Gm7 | ·/. | Am7 | A7(b13) | Bb7M | Bbm6 | ·/. |

IIIm7 | bIII° | 1ª vez IIm7 | (V7) | IIIm7 | V7/II | IIm7 | V7
| Am7 | Ab° | Gm7 | C7(9) | Am7 | D7(b9) | Gm7 | C7(9) :||

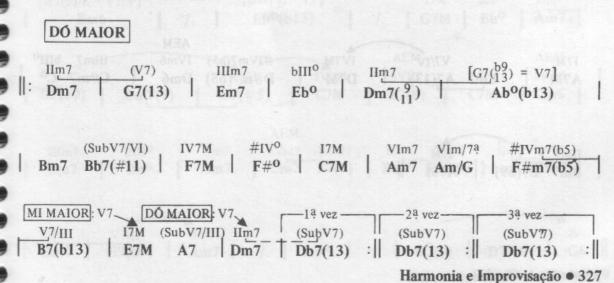
2ª vez IIIm7 | | V7/V | | IIm7 V7 | I7M
|| Am7 | D7(b9) | G7(13) G7(b13) | Gm7 C7(b9) | F7M | ·/. ||

SÓ LOUCO

Dorival Caymmi

• Tom de Fá maior • II V7 primário, secundário e estendido • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII°* • Resolução deceptiva • Dominante substituto *SubV7*.

LÍGIA

Tom Jobim

• Tom de Dó Maior • Resolução Deceptiva *(V7)* e *(SubV7)* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII°* • Diminuto ascendente *#IV°* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido.

PRECISO APRENDER A SER SÓ

Marcos e Paulo Sérgio Valle

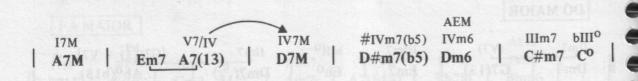
• Tom de Lá maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM • Resolução deceptiva *(V7/III)* **• Acorde de subdominante alterado** *#IVm7(b5)* **• Diminuto de passagem descendente para o II grau** *bIII°*.

LÁ MAIOR

I7M | (V7/III) | I7M | V7/IV | IV7M
|| A7M | D#m7(9) G#7(13) | A7M | Em7(9) A7(13) | D7M |

V7/V | IIm7 V7 | I7M | (V7/III)
| F#m7(9) B7(13) | Bm7 | E7(#9) | A7M | D#m7(9) G#7(13) |

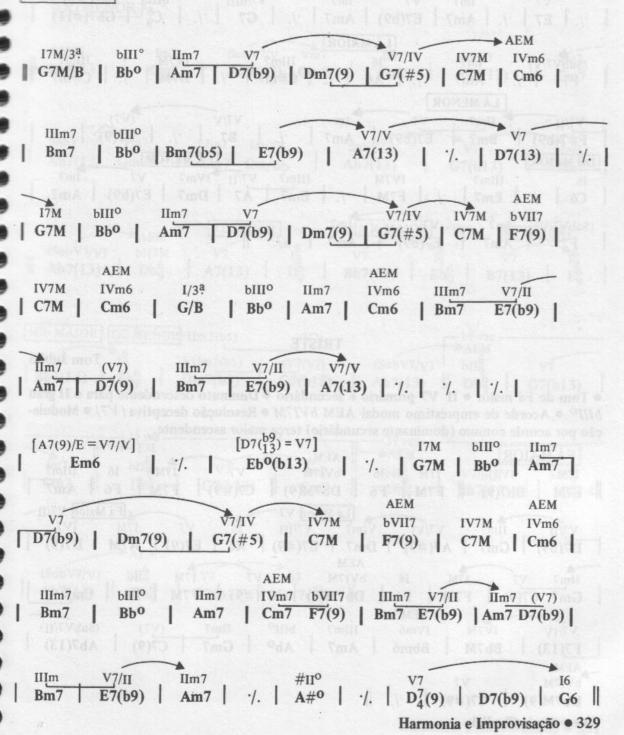
I7M | V7/IV | IV7M | V7/V | IIm7
| A7M | Em7(9) A7(13) | D7M | F#m7(9) B7(13) | Bm7

V7 | AEM Im7 | V7 | I7M | V7/IV | IV7M
| E7(#9) | Am7 | E7(#9) | A7M | Em7(9) A7(13) | D7M |

IIIm7 bIII° | IIm7 V7 | I7M | (V7/III)
| C#m7 C° | Bm7 E7(b9) | A7M | D#m7(9) G#7(13) |

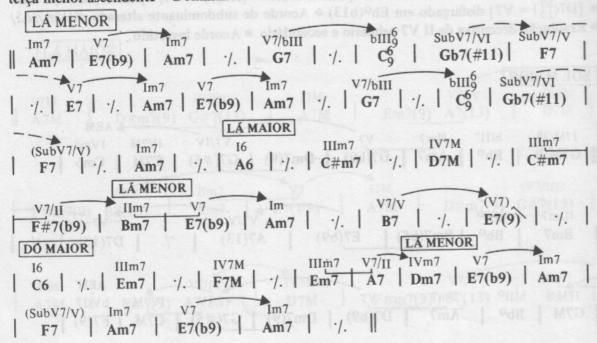
IIm7 V7 | I7M
| Bm7 E7(b9) | A7M ||

SAMBA DO AVIÃO

Tom Jobim

- Tom de Sol Maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII°* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Resolução deceptiva *(V7)* e *(V7/II)*
- Resolução *V7/V* com acorde interpolado *IIm7* • [A7(9) = V7/V] disfarçado em Em6
- [D7($^{b9}_{13}$) = V7] disfarçado em Eb°(b13) • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)*
- Resolução deceptiva de II V7 primário e secundário • Acorde invertido.

PRESSENTIMENTO

Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho

• Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/VI* • Diminuto ascendente *#IV°* • Modulação direta para o tom paralelo • Modulação direta terça menor ascendente • Dominantes consecutivos.

TRISTE

Tom Jobim

• Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII°* • Acorde de empréstimo modal AEM *bVI7M* • Resolução deceptiva *(V7)* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente.

OLÊ OLÁ

Chico Buarque de Holanda

• Tom de Dó menor • bVII7 como acorde inicial • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Modulação direta um tom ascendente • Modulação direta meio tom ascendente a partir do segundo tom • Modulação direta meio tom ascendente a partir do terceiro tom • Modulação direta meio tom descendente a partir do quarto tom • Acorde invertido.

DÓ MENOR

bVII7 | Im7 | SubV7/V Vm7 | Im7 | bVII7 | Im7

|| **Bb7(13)** | **Cm7** | **Ab7(13) Gm7** | **Cm7** | **Bb7(13)** | **Cm7** |

SubV7/V Vm7 | Im7 Im/7ª | SubV7/V | V7 | Im7

| **Ab7(13) Gm7** | **Cm7 Cm/Bb** | **Ab7(13)** | **G7(b13)** | **Cm7** |

AEM | RÉ MAIOR | MIb MAIOR | MI MAIOR

(SubV7/V) | bII7M | V7 | I^6_9 | V7 | I^6_9 | V7 | I^6_9

|| **Ab7(13)** | **Db$^6_9$** | **A7(13)** | **D$^6_9$** | **Bb7(13)** | **Eb$^6_9$** | **B7(13)** | **E$^6_9$** |

MIb MAIOR | DÓ MENOR: IIm7(b5) (V7) | 1ª vez AEM

V7 | I^6_9 | VIIm7(b5) | (V7/VI) | (SubV7/V) | bII^6_9 | V7

| **Bb7(13)** | **Eb$^6_9$** | **Dm7(b5)** | **G7(b13)** | **Ab7(13)** || **Db$^6_9$** | **G7(b13)** |

2ª vez AEM | 3ª vez AEM

Im7 | bII^6_9 | V7 | Im7 | bII^6_9 | V7/bIII | $bIII^6_9$

| **Cm7** :|| **Db$^6_9$** | **G7(b13)** | **Cm7** :|| **Db$^6_9$** | **Bb7(13)** | **Eb$^6_9$** |

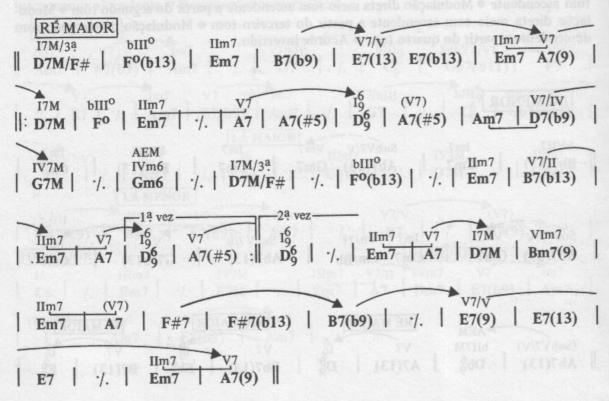
AEM

(SubV7/V) | bII^6_9 | V7 | Im7

| **Ab7(13)** | **Db$^6_9$** | **G7(b13)** | **Cm7$(^9_{11})$** ||

PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO

Ary Barroso

● **Tom de Ré maior ● II V7 primário e secundário ● Diminuto descendente para o II grau** *bIII°* **● Clichê harmônico** *F#7(13) F#7(b13) F#m7 B7(b9)* **● Acorde invertido** *I7M/3ª.*

MASCARADA

Elton Medeiros e Zé Keti

● **Tom de Fá maior ● II V7 primário e secundário ● Diminuto de passagem ascendente** *#I°* **e** *#II°* **● Acorde de empréstimo modal AEM** *IVm6 IVm7* **e** *bVII7* **● Resolução deceptiva (V7/VI).**

FÁ MAIOR

I7M	#I°	IIm7	#II°	IIIm7	(V7/VI)	IV7M	AEM IVm6		
‖: F7M	F#°	Gm7	G#°	Am7	A7(b13)	Bb7M	Bbm6 :‖	Cm7	

V7/IV	IV7M	IV6	AEM IVm7	AEM bVII7	I7M	IIm7 V7
F7(9)	Bb7M	Bb6	Bbm7	Eb7(9)	F7M	Gm7 C7(9)

I7M	#I°	IIm7	#II°	IIm7 V7	I7M	#I°
F7M	F#°	Gm7	G#°	‖: Gm7 C7(9)	F7M	F#° :‖

Fade out

AZUL DA COR DO MAR

Tim Maia

• Tom de Lá maior • II V7 primário • Acordes diatônicos • Clichê harmônico *I7M IIm7 IIIm7 IIm7 V7 I*

LÁ MAIOR

I7M | IIm7 | IIIm7 | | IIm7 | V7 | 1ª vez I | V7 | 2ª vez I |

‖: A7M | Bm7 | C#m7 | ·/. | Bm7 | $E^7_4(9)$ | A | $E^7_4(9)$:‖ A | ·/. |

IIm7 | | IIIm7 | | IIm7 | IV | V7

| Bm7 | ·/. | C#m7 | ·/. | Bm7 | D | $E^7_4(9)$ ‖

ESCOLA CORAÇÃO

Almir Chediak - Moraes Moreira - Fred Goes

• Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto SubV7/V • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Modulação direta para o tom paralelo menor • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Am6 • Acorde invertido.

RÉ MAIOR

I^6 | | | | V7/V | | SubV7/V | V7 | 1ª vez I^6 |

‖ D^6 | ·/. ‖: ·/. | ·/. | E7(9) | ·/. | Bb7 | A7 | D^6 | ·/. :‖

2ª vez I^6 | V7/V | | | | | V7 | | | I^6 | |

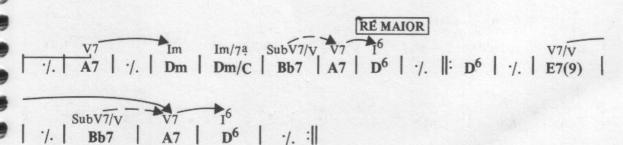
‖: D^6 | E7(9) | ·/. | ·/. | ·/. | ·/. | A7 | ·/. | ·/. | D^6 | ·/. | ·/. |

[D7(9)=V7/IV] | | IV7M | AEM IVm6 | AEM bIII7M | V7/V | 1ª vez V7 | | 2ª vez V7 |

| Am6 | ·/. | G7M | Gm6 | F7M | E7(9) | A7 | ·/. :‖ A7 | ·/. |

RÉ MENOR

Im7 | | IIm7(b5) | | V7 | | Im7 | V7 | Im7 | | IIm7(b5)

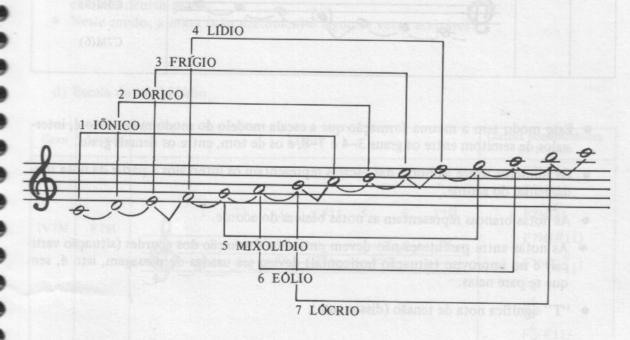
| Dm7 | ·/. | Em7(b5) | ·/. | A7 | ·/. | Dm7 | A7 | Dm7 | ·/. | Em7(b5) |

PARTE 5

TODAS AS ESCALAS DOS ACORDES APLICADAS AO ESTUDO DA IMPROVISAÇÃO OU NO ENRIQUECIMENTO HARMÔNICO

I Escalas dos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio

Esses modos têm nomes gregos porque a princípio se achava que correspondiam aos antigos modos da Grécia. Pesquisas mais recentes revelam que os modos gregos eram diferentes.

Os modos iônico e eólio são os mesmos que os modos maior e menor natural respectivamente.

É importante ressaltar que os modos iônico, lídio e mixolídio são maiores e os modos dórico, frígio, eólio e lócrio são menores.

– Intervalo de tom

–Intervalo de semitom (meio-tom)

Observe que os modos são formados a partir de cada uma das sete notas da escala maior. Mais adiante esses modos serão usados na associação da gama de notas que uma cifra apresenta, denominada escala dos acordes.

II Escala dos acordes

É o conjunto de notas disponíveis que uma cifra apresenta para formar harmonia ou linha de improviso.

Como já foi dito, os sete modos serão usados para associar a gama de notas das escalas dos acordes. Por exemplo, as notas disponíveis de um acorde de sétima da dominante (V7) coincide com o modo mixolídio e assim por diante.

A seguir serão mostradas as escalas dos acordes tomando como base a tonalidade de Dó maior.

a) **Escala do modo iônico**

Grau	Acorde	IÔNICO	Outras possibilidades do acorde
I7M	C7M	1 T9 3 5 6 T7M	C6 C^6_9 C7M(9) C7M(6)

- Este modo tem a mesma formação que a escala modelo do modo maior, isto é, intervalos de semitom entre os graus 3–4 e 7–8, e os de tom, entre os demais graus.
- Os números sobre as notas das escalas representam os intervalos a partir da nota fundamental do acorde.
- As notas brancas representam as notas básicas do acorde.
- As notas entre parênteses não devem entrar na formação dos acordes (situação vertical) e no improviso (situação horizontal) devem ser usadas de passagem, isto é, sem que se pare nelas.
- "T" significa nota de tensão (dissonante).

b) **Escala do modo dórico**

Grau	Acorde	DÓRICO	Outras possibilidades do acorde
IIm7	Dm7	1 T9 b3 T11 5 7	Dm7(9) Dm7(11) $Dm7(^9_{11})$

- No modo dórico os intervalos de semitom ficam entre os graus 2–3 e 6–7, e de tom, entre os demais graus.

c) **Escala do modo frígio**

Grau	Acorde	FRÍGIO	Outras possibilidades do acorde
IIIm7	Em7	1 b3 T11 5 7	Em7(11)

- No modo frígio os intervalos de semitom ficam entre os graus 1-2 e 5-6, e de tom, entre os demais graus.
- Neste modo, a nona (não diatônica) é algumas vezes aceitável.

d) **Escala do modo lídio**

Grau	Acorde	LÍDIO	Outras possibilidades do acorde
IV7M	F7M	1 T9 3 T#11 5 6 T7M	F7M(6) F7M(9) $F7M(^{6}_{9})$ F7M(#11) $F7M(^{9}_{\#11})$ F6 F^{6}_{9} $F^{6}_{9}(\#11)$

- No modo lídio os intervalos de semitom ficam entre os graus 4-5 e 7-8, e de tom entre os demais graus.

e) **Escala do modo mixolídio**

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO	Outras possibilidades do acorde
V7	G7	1 T9 3 5 T13 7	G7(9) G7(13) $G7(^{9}_{13})$

- No modo mixolídio os intervalos de semitom ficam entre os graus 3-4 e 6-7, e de tom entre os demais graus.

f) **Escala do modo mixolídio (com quarta)**

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO 4	Outras possibilidades do acorde
V_4^7	G_4^7	1 T9 T4 5 T13 7	$G_4^7(9)$ $G_4^7(13)$ $G_4^7(\substack{9\\13})$

- A única diferença do modo mixolídio para o mixolídio com quarta está na nota de passagem. Observe que no V7 a terça é nota do acorde e a quarta é a nota de passagem e no V_4^7 ocorre o inverso.

g) **Escala do modo eólio**

Grau	Acorde	EÓLIO	Outras possibilidades do acorde
VIm7	Am7	1 T9 b3 T11 5 7	Am7(9) Am7(11) $Am7(\substack{9\\11})$

- Este modo tem a mesma formação que a escala do modo menor natural, isto é, intervalos de semitom entre os graus 2-3 e 5-6, e de tom, entre os demais graus.

h) **Escala do modo lócrio**

Grau	Acorde	LÓCRIO
VIIm7(b5)	Bm7(b5)	1 b3 T11 b5 Tb13 7

- No modo lócrio os intervalos de semitom ficam entre os graus 1-2 e 4-5, e de tom, entre os demais graus.

i) **Escala do modo lócrio (com nona)**

Grau	Acorde	LÓCRIO 9	Outras possibilidades do acorde
VIIm7(b5)	Bm7(b5)	1 T9 b3 T11 b5 b13 7	Bm7($^{b5}_{9}$) Bm7($^{b5}_{11}$)

- No modo lócrio com nona os intervalos de semitom ficam entre os graus 2-3 e 4-5, e os de tom, entre os demais graus.

j) **Escala do modo lídio (com quinta aumentada)**

Grau	Acorde	LÍDIO #5	Outras possibilidades do acorde
IV7M(#5)	F7M(#5)	1 T9 3 T#11 T#5 6 T7M	F(#5) F7M($^{\#5}_{9}$)

- Neste modo os intervalos de semitom ficam entre os graus 5-6 e 7-8, e de tom, entre os demais graus.
- A escala do modo lídio com quinta aumentada tem as mesmas notas que a melódica a partir do III grau (ver pág. 347).

1) Escala do modo menor melódico

Grau	Acorde	MELÓDICO	Outras possibilidades do acorde
Im6	Cm6	1 T9 b3 T11 5 6 T7M	Cm$^{6}_{9}$ Cm($^{7M}_{6}$)

- Neste modo os intervalos de semitom ficam entre os graus 2-3 e 7-8 e de tom, entre os demais graus.
- O acorde menor com sexta é usado, também, no IV grau. Quando encontrado sobre outros graus, quase sempre, é um dominante disfarçado em acorde menor com a sexta.

m) **Escala do modo mixolídio (com quarta e a nona menor)**

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO 4 (b9)	Outras possibilidades do acorde
V7(b9)	G^7_4(b9)	1 Tb9 4 5 T13 7	$G^7_4(^{b9}_{13})$

- Neste modo os intervalos de semitom ficam entre os graus 1-2, 3-4 e 6-7 e de tom entre os demais graus.

III Acordes de dominantes alterados

Os dominantes alterados são acordes de sétima da dominante, cujos intervalos de quinta, nona, décima primeira ou décima terceira são alterados.

(b5) compatível com (#5)
(b9) compatível com (#9)
(#11) compatível com (5)
(b13) compatível com (5)

- No acorde de sétima e décima terceira menor *7(b13)*, a quinta pode ser usada desde que, na ordem das notas do acorde, ela esteja mais aguda que a décima terceira menor *(b13)*, pois o intervalo entre eles é de sétima maior *7M*, sendo que o inverso cria o intervalo de nona menor *(b9)*, que deve ser evitado.

IV Escalas dos acordes dos dominantes alterados

a) **Escala diminuta (semitom – tom)**

Grau	Acorde	DIMINUTA
V7(b9 #11 13)	B7(b9 #11 13)	1 Tb9 T#9 3 T#11 5 T13 7

- Esta escala diminuta é formada por intervalos consecutivos de semitom e tom.

b) Escala do modo mixolídio (com nona menor)

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO b9
V7($^{b9}_{13}$)	G7($^{b9}_{13}$)	1 Tb9 3 5 T13 7

- Nesta escala os intervalos de semitom ficam entre os graus 1-2, 3-4 e 6-7; de tom e semitom entre 2-3 e de tom entre 4-5, 5-6 e 7-8.

c) Escala alterada

Grau	Acorde	ALTERADA
V7(alt.)	G7(alt.)	
V7($^{b5}_{b9}$)	G7($^{b5}_{b9}$)	
V7($^{\#5}_{\#9}$)	G7($^{\#5}_{\#9}$)	1 Tb9 T#9 3 Tb5 T#5 7
V7($^{b5}_{\#9}$)	G7($^{b5}_{\#9}$)	
V7($^{\#5}_{b9}$)	G7($^{\#5}_{b9}$)	
V7(#9)	G7(#9)	

- Na escala alterada a quinta e a nona são alteradas de forma ascendente.

- A escala alterada tem as mesmas notas que a melódica a partir do VII grau (ver pág. 347).

d) **Escala do modo lídio (com sétima menor)**

Grau	Acorde	LÍDIO b7
V7(#11)	G7(#11)	1 T9 3 T#11 5 T13 7
V7($^{9}_{\#11}$)	G7($^{9}_{\#11}$)	
V7($^{\#11}_{13}$)	G7($^{\#11}_{13}$)	

- Nesta escala os intervalos de semitom ficam entre os graus 4-5 e 6-7, e de tom, entre os demais graus.
- A escala do modo lídio b7 tem as mesmas notas que a melódica a partir do IV grau (ver pag. 347).

e) **Escala hexafônica (tons inteiros)**

Grau	Acorde	HEXAFÔNICA
V7(b5)	G7(b5)	1 T9 3 Tb5 T#5 7
V7(#5)	G7(#5)	

- Nesta escala a oitava é dividida em seis partes iguais.

f) **Escala menor harmônica (quinta abaixo)**

Grau	Acorde	MENOR HARMÔNICO 5↓
V7(b9)	G7(b9)	1 Tb9 3 (4) 5 Tb13 7
V7(b13)	G7(b13)	
V7($^{b9}_{b13}$)	G7($^{b9}_{b13}$)	

- As notas do exemplo acima são da escala de Dó menor harmônica, começando no quinto grau ascendente.

g) **Escala do modo mixolídio (com décima terceira menor)**

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO b13
V7($^{9}_{b13}$)	G7($^{9}_{b13}$)	1 T9 3 (4) 5 Tb13 7

- O V7($^{9}_{b13}$) é usado somente na preparação do IIm, onde a nona e décima terceira menor são diatônicas (notas do tom).
- Nesta escala os intervalos de semitom ficam entre os graus 3–4 e 5–6, e de tom, entre os demais graus.

h) **Escala diminuta (tom e semitom)**

Grau	Acorde	DIMINUTA
VII° VII°(b13) VII°(7M) VII°(9) VII°(11)	B° B°(b13) B°(7M) B°(9) B°(11)	1 T9 b3 T11 b5 Tb13 7 dim T7M

i) **Escala de blues (tradicional)**

Grau	Acorde	BLUES
V7 V7(#9)	G7 G7(#9)	1 T#9 (3) T#11 5 13 7

- A terça maior do acorde não faz parte da escala.

j) Escala de blues (com todas as notas de tensão disponíveis)

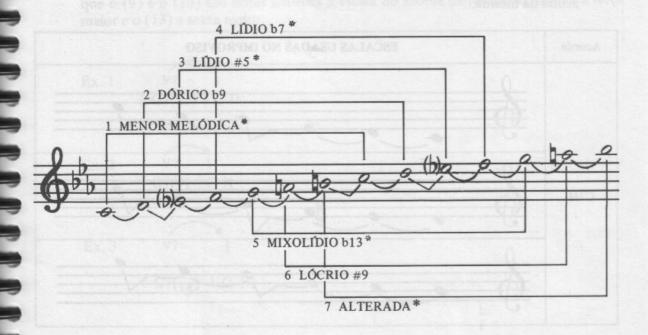
Grau	Acorde	BLUES
V7	G7	1 T9 T#9 3 T#11 5 T13 7
V7(#9)	G7(#9)	

V Quadro dos acordes de dominantes alterados com notação alternativa enarmônica

Os acordes com notações alternativas enarmônicas tem o mesmo som (mesma posição) mas pertence a diferentes escalas.

ENARMONIA	GRAU	ESCALA
Enarmônicos	V7 (b9/#11)	Diminuta (semitom-tom)
	V7 (b5/b9)	Alterada
Enarmônicos	V7 (#9/#11)	Diminuta (semitom-tom)
	V7 (b5/#9)	Alterada
Enarmônicos	V7 (#5)	Hexafônica
	V7 (b13)	Menor harm. 5↓
Enarmônicos	V7 (#5/b9)	Alterada
	V7 (b9/b13)	Menor harm. 5↓
Enarmônicos	V7 (#11)	Lídio b7
	V7 (b5)	Hexafônica

VI Escalas equivalentes (formadas pelas mesmas notas)

Da mesma maneira que formamos os sete modos iônico, dórico, etc. (ver pág. 39) pode-se fazê-lo com os demais modos. Vejamos um exemplo sobre a escala menor melódica.

*Escalas dos acordes já estudadas. Essas escalas são intercambiáveis, e sendo assim, podemos usar, por exemplo, a escala melódica não só para o Cm6 [Im6], mas também para F7(#11) [IV7(#11)] ou para B7 (alt) [VII7], $G7(^{9}_{b13})$ $[V7(^{9}_{b13})]$ ou Eb7M(#5) [bIII7M(#5)]. O $V7(^{9}_{b13})$ só é usado para preparar o IIm, apesar de se usar mais, em termos práticos, o $V7\ (^{b9}_{b13})$ da escala menor harmônica 5↓.

- As demais escalas, isto é, que não estão com asteriscos, não tem uso prático.

VII Escala pentatônica

Esta escala é formada por apenas cinco notas. É uma escala modal (não tem trítono).

VIII Uso básico da escala pentatônica no improviso

Esta escala pode ser usada tanto para acordes maiores (não dominantes) e menores (com quinta justa).

a) **Uso nos acordes maiores (não dominantes)**
Pode-se usar a escala a partir da própria fundamental, ou segunda maior e quinta justa acima da mesma.

Acorde	ESCALAS USADAS NO IMPROVISO
C7M	

b) **Uso da escala pentatônica no acorde menor (com quinta justa)**
Pode-se usar até três escalas. Um tom abaixo, terça menor acima e quarta justa acima da fundamental do acorde.

Acorde	ESCALAS USADAS NO IMPROVISO
Am7	

• O emprego da escala pentatônica no improviso é muito mais abrangente. Existem livros no mercado americano tratando apenas deste assunto.

IX Notas de colorido harmônico usadas na preparação de um acorde maior e menor

a) **Preparação do acorde maior**
Na preparação (V7) de uma tônica maior, geralmente as notas de tensão (9) e (13) estão implícitas, pois são tensões naturais da escala do acorde de sétima da dominante (mixolídio). Assim sendo, fica a critério do executante o uso dessas tensões. Observe que o (9) e o (13) são notas naturais à escala do acorde de resolução: o (9) é a terça maior e o (13) a sexta maior.

Ex. 1 V7 → I
| G7(13) | C ||

Ex. 2 V7 → I
| G7(9) | C ||

Ex. 3 V7 → I
| G7($^{9}_{13}$) | C ||

b) **Preparação do acorde menor**
Na preparação (V7) de uma tônica menor, as notas de tensão (b9) e (b13) soam bem, pois são tensões naturais da escala menor harmônica 5↓. Observe, também, que o (b9) e o (b13) são notas naturais à escala do acorde de resolução: o (b9) é a terça menor e o (b13) a sexta menor.

Ex. 1 V7 → Im
| G7(b9) | Cm |

Ex. 2 V7 → Im
| G7(b13) | Cm ||

Ex. 3 V7 → Im
| G7($^{b9}_{b13}$) | Cm ||

- Como fator surpresa pode-se usar qualquer outra tensão, tanto na preparação de uma tônica maior como menor, desde que não haja choque com a melodia a ser harmonizada.

X Preparação V7(#5) e V7(b13)

a) Preparação V7(#5)

Este acorde prepara a tônica maior. Sua escala é a hexafônica (tons inteiros). Nesta escala encontram-se, também, as tensões (b5) e (9). A tensão (9) da escala hexafônica, vem a ser a sexta maior da escala do acorde de resolução (iônica).

Ex. 1 V7 → I7M

| G7(#5) | C7M ||

Ex. 2 V7 → I7M

| G7($^{\#5}_{9}$) | C7M ||

b) Preparação V7(b13)

Este acorde prepara a tônica menor. Sua escala é a menor harmônica 5↓ . Nesta escala encontram-se, também, a tensão (b9), que vem a ser a sexta menor da escala do acorde de resolução (eólio).

Ex. 1 V7 → Im

| V7(b13) | Cm ||

Ex. 2 V7 → Im

| V7(b9) | Cm ||

Ex. 3 V7 → Im

| V7($^{b9}_{b13}$) | Cm ||

XI Preparação V7(b5) e V7(#11)

a) Preparação V7(b5)

Quando resolve por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex. 1 V7 → I

| G7(b5) | C ||

Ex. 2 V7 → Im

| G7(b5) | Cm ||

b) Preparação V7(#11)

Quando resolve por movimento do baixo um semitom descendnete, ou então quando for um IV grau.

Ex. 1 SubV7 → I7M

| Db7(#11) | C7M ||

Ex. 2 IV7 I7M

| F7(#11) | C7M ||

XII – QUADRO GERAL DOS ACORDES SOBRE OS GRAUS DA TONALIDADE MAIOR E MENOR

XII – QUADRO GERAL DOS ACORDES SOBRE OS GRAUS DA TONALIDADE MAIOR E MENOR

GRAUS		ACORDE	FUNÇÃO			ESCALA	TONALIDADE			
			PRIMÁRIA	DOMINANTES SECUNDÁRIOS	CROMÁTICA (GRAU DE RESOLUÇÃO ESPERADA)		MAIOR	MENOR TIPO		
								HARM.	MEL.	NAT.
	I	I7M	Tônica			Iônico	DIAT.			
		Im7	Tônica			Eólio	AEM			DIAT.
		Im6	Tônica			Menor Melódico	AEM		DIAT.	
		I7		V7/IV		Mixolídio				
				V7/IVm		Menor Harmônico 5↓				
			Tônica			Blues				
		I°			I (auxiliar)	Diminuto				
Enar-mônicos	#I	#Io		VII°/II	V7/5ª (asc.)	Diminuto				
	bII	bII7M	Sudominante Menor			Lídio	AEM	AEM	AEM	AEM
		bII7	SubV7 Dominante			Lídio b7				
	II	IIm7	Subdominante Maior			Dórico	DIAT.		DIAT.	
		IIm7(b5)	Subdominante Menor			Lócrio ou Lócrio 9		DIAT.		DIAT.
		II7		V7/V7/I		Mixolídio				
						Menor Harmônico 5↓				
			Subdominante Alterado			Mixolídio				
Enarmônicos	#II	#II°		VII°/II	I/3ª (asc.)	Diminuto				
	bIII	bIII°			IIm7 V7/5ª (desc.)	Diminuto				
		bIII7M	Tônica			Lídio				DIAT.
		bIII7M (#5)	Tônica			Lídio #5			DIAT.	
		bIII7		SubV7/II		Lídio b7				
				V7/bVI		Mixolídio				
	III	IIIm7	Tônica			Frígio	DIAT.			
		III7		V7/VIm		Menor Harmônio 5↓				
		III°		VII°/IV		Diminuto				
		IIIm7(b5)		II cad. sec.		Lócrio				
		IV7M	Subdominante Maior			Lídio	DIAT.			
		IVm7	Subdominante Menor			Dórico	AEM	DIAT.		DIAT.
		IV[illegible]	Subdo[illegible]nante Me[illegible]			M[illegible]or M[illegible]ódi[illegible]	A[illegible]			
		IV[illegible]			I (auxiliar)	Di[illegible]				

		#IVm7(b5)				Lócrio				
	bV	bV7		SubV7/IV		Lídio b7				
	V	V7*	V7/I (9) (13) $(^{9}_{13})$ dom.			Mixolídio				
			V^{7}_{4}/I (9) (13) $(^{9}_{13})$ dom.			Mixolídio				
			V7$(^{b9}_{13})$/I dom.			Mixolídio b9				
			$V^{7}_{4}(^{b9}_{13})$/I dom.			Mixolídio b9				
			V7(#11) dom. $^{b9}_{13}$			Diminuto (semitom - tom)				
			V7(b5)/I (#5) dom.			Hexafônico				
			V7(b9)/Im (b13) $(^{b9}_{b13})$ dom.			Menor Harmônico 5↓				
			V^{7}_{4}(b9)/Im (b13) $(^{b9}_{b13})$ dom.			Menor harmônico 5↓				
			V7(alt)/I ou Im $(^{b5}_{b9})(^{\#5}_{\#9})(^{\#5}_{b9})(^{b5}_{\#9})$ dom.			Alterado				
		V°			V7 (auxiliar)	Diminuto				
		Vm7	(Modal)			Dórico				
Enarmônicos	#V	#V°		VII°/VI	IV/3ª	Diminuto				
	bVI	bVI°		I/5ª	V7	Diminuto				
		bVI7M	Subdominante Menor			Lídio	AEM			DIAT.
		bVI7		SubV7/V		Lídio b7				
			Subdominante Menor Alterado			Lídio b7				
	VI	VIm7	Tônica			Eólio				
		VIm7(b5)	Tônica			Lócrio ou Lócrio 9	AEM		DIAT.	
		VI7		V7/II		Mixolídio b13				
				V7/II		Menor Harmônico 5↓				
Enarmônicos	#VI	#VI°			V7/3ª (asc.)	Diminuto				
	bVII	bVII7M	Subdominante Maior			Lídio	AEM	AEM	AEM	AEM
		bVII7	Subdominante Menor			Lídio b7	AEM			DIAT.
				V7/bIII	I	Mixolídio				DIAT.
	VII	VII7		V7/III		Alterado				
					I	Mixolídio				
		VIIm7(b5)	VIIm7(b5)/I Dominante			Lócrio	DIAT.			
		VII°	VII°/Im VII°/I Dominante			Diminuto		DIAT.		

Obs.: Escalas correspondentes: Alterada = menor melódico 2m ↑ • Lídio #5 = menor melódico 3m ↑ • Mixolídio b13 = menor melódico 5↓ • Lídio b7 = menor melódico 4↓. (ver pag. 347).

BIBLIOGRAFIA

Aebersold, Jamey, Jamey. *A New Approach to Jazz Improvisation,* Jamey Aebersold, USA, 1979, 3 volumes, 95 páginas.

Ayeroff, Stan. *Charlie Christian,* Consolidated Music Publishers, New York, 1979, 70 páginas.

Baker, Mickey. *Jazz Guitar,* Lewis Music Publishing Co., Inc. USA, 1955, 63 páginas.

Boukas, Von Richard. *Jazz Riffs Für Guitarre,* AMSCO Publications, Cologne, 29 páginas.

Brendice, Vicent. *Bass Guitar,* Chas H. Hansen Music Corp., USA, 1971, 96 páginas (I vol.).

Brendice, Vicent. *Guitar Improvising,* Mel Bay Publication, Inc. USA, 1978, 105 páginas (I vol.).

Carton, Larry, PMP Publications, New York, 1980, 93 páginas.

Delamont, Gordon. *Modern Harmonic Technique,* Kendor Music, Inc., New York, 1965, 200 páginas (I vol.).

Diorio, Joe. *Fusion*, Dale F. Zdenek Publications, USA, 1979, 55 páginas.

Guest, Ian. *Manuscritos.*

Haerle, Dan. *Seales for Jazz Improvisation,* Studio P/R, Inc., USA, 1975, 48 páginas.

Leavitt, William G. *A Modern Method for Guitar,* Berklee Press Public., 3 volumes, 400 páginas.

Mehegan, John. *Jazz Improvisation,* AMSCO Music Publishing Company, New York, 4 volumes, 665 páginas.

Montgomery, Wes. *Jazz Guitar Method,* Robbin Music Corporation, New York, 1968, 63 páginas.

Montgomery, Wes. *Jazz Guitar Solos,* Almo Publications, USA, 1976, 80 páginas.

Nunes, Warren; Snyder, Jerry. *Jazz Guitar Series, The Blues,* Charles Hansen Educational Music e Books, Inc., USA, 1974, 48 páginas.

Pass, Joe. *Joe Pass Guitar Style,* Warner Bros. Publications, Inc., 58 páginas.

Phillips, Alan. *Jazz Improvisation and Harmony,* Robbins Music Corporation, New York, 1973, 96 páginas.

Ricker, Ramon. *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation,* Columbia Pictures Publications, New York, 60 páginas.

Russel, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation,* Concept Publishing Company, New York, 1959, 25 páginas.

Slonimsky, Nicolas. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns,* Charles Scribner's Sons, New York, 1947, 243 páginas.

Saton, Kenneth. *Jazz Theory,* Taplinger Publishing Company, Inc. USA, 1980, 213 páginas.

Tedesco, Tommy. *Tommy Tedesco for Guitar Players Only,* Dale F. Zdenek, USA, 1979, 112 páginas.

Ulanovski, Alex; Rendish, Michael; Nettles, Barrie. *Workbook for Harmony,* Berklee College of Music, 397 páginas.

White, Leon. *Modern Improvising,* PMP, USA, 1978, 77 páginas.

ÍNDICE ALFABÉTICO DAS OBRAS MUSICAIS POPULARES INSERIDAS NO VOLUME I DE HARMONIA E IMPROVISAÇÃO E RESPECTIVOS TITULARES

TÍTULO DA OBRA	TITULARES DE DIREITO AUTORAL
Amazonas 297	Acre Editora Musical Ltda.
Apelo 272	Tonga Editora Musical Ltda. e Baden Powell
A rã 267	Edições Musicais Pérgola Ltda.
Arrastão 125	Irmãos Vitale S/A
As aparências enganam 262	Edições Musicais Saturno Ltda.
A te esperar 284	Almir Chediak
Até quem sabe 216	Edições Intersong Ltda.
Atrás da porta 276 e 277	Cara Nova Editora Musical Ltda.
Atrás do trio elétrico 191	Gapa Ltda.
Azul da cor do mar 317	Edições Intersong Ltda.
Bim Bom 204	Edições Intersong Ltda.
Carta ao Tom 74 304	Tonga Editora Musical Ltda.
Caso sério 264	Editora Rojão Ltda.
Chuva, suor e cerveja 300	Gapa Ltda.
Como dizia o poeta 252	Tonga Editora Musical Ltda.
Como dois e dois 208	Gapa Ltda.
Coração de estudante 232	Três Pontas Edições Musicais Ltda. e Trem Mineiro Edições Musicais Ltda.
Coração vagabundo 263	Editora Musical Arlequim Ltda.
Cravo e canela 125	Três Pontas Edições Musicais Ltda.
De repente Califórnia 303	Mantra Produções e Edições Musicais Ltda.
Escola coração 318	Almir Chediak, Moraes Moreira e Fred Góes
Este seu olhar 202	Antonio Carlos Jobim
Eu sei que vou te amar 207	Editora Musical Arapuã Ltda.
Explode coração 256	Edições Musicais Moleque Ltda.
Festa do interior 301	Sempre Viva Edições Musicais Ltda. e Louça Fina Edições Musicais Ltda.
Gente 302	Gapa Ltda.
Gravidade 127	Edições Musicais Saturno Ltda.
João e Maria 254	Cara Nova Editora Musical Ltda.
Kid Cavaquinho 193	Editora Musical RCA Ltda.
Lança perfume 206	Editora Rojão Ltda.
Lá vem o Brasil descendo a ladeira 226	Sigem
Letra e música 278	Almir Chediak e Moraes Moreira
Lígia 307	Antonio Carlos Jobim
Lua de São Jorge 299	Gapa Ltda.
Madalena 210	Edições Musicais Saturno Ltda.
Manhã de carnaval 257	Edições Musicais Saturno Ltda.
Maracatú atômico 275	Edições Musicais Saturno Ltda.
Marcha da quarta feira de cinzas 273	Editora Musical Arapuã Ltda.
Mascarada 316	Editora Musical Pierrot Ltda. 314

- Meu ego 198 — Edições Intersong Ltda.
- Meu erro 199 — Edições Musicais Tapajós Ltda.
- Minha voz, minha vida 222 — Gapa Ltda.
- Morena flor 209 — Tonga Editora Musical Ltda.
- Nascente 223 — Três Pontas Edições Musicais Ltda.
- Nos bailes da vida 204 — Três Pontas Edições Musicais Ltda.
- O bandolim de Jacob 265 — Sempre Viva Edições Musicais Ltda.
- O bêbado e a equilibrista 219 — Editora Musical RCA Ltda.
- Olê olá 313 — Editora Música Brasileira Moderna Ltda.
- Onde anda você 212 — Tonga Editora Musical Ltda.
- O rancho da goiabada 258 — Editora Musical RCA Ltda.
- Paisagem da janela 213 — CBS Songs
- País tropical 295 — Musisom Editora Musical Ltda.
- Palco 194 — Gege Produções Artísticas Ltda.
- Papel marchê 227 — Saci
- Pecado original 228 — Gapa Ltda.
- Pedaço de mim 224 — Cara Nova Editora Musical Ltda.
- Penas do Tiê 203 — Edições Musicais Saturno Ltda.
- Pombo correio 196
- Pra machucar meu coração 315 — Irmãos Vitale S/A
- Pra não dizer que falei das flores 127 — Editora Música Brasileira Moderna Ltda.
- Pra ser mulher 236 — Almir Chediak e Moraes Moreira
- Preciso aprender a ser só 308 — Marcos e Paulo Sergio Valle
- Pressentimento 311 — Edições Musicais Pérgola Ltda.
- Procissão 126 — Editora Musical RCA Ltda.
- Que maravilha 218 — Edições Intersong Ltda. e Musibrás Editora Musical Ltda.
- Retrato em branco e preto 270 — Editora Musical Arlequim Ltda.
- Samba da benção 192 — Tonga Editora Musical Ltda.
- Samba do avião 309 — Antonio Carlos Jobim
- Sem você 240 — Almir Chediak
- Serafim e seus filhos 189 — Sigem
- Só em teus braços 305 — Antonio Carlos Jobim
- Só louco 306 — Edições Euterpe Ltda.
- Sonho 268 — Canes Editora Musical e Beverly
- Surpresa 217 — Edições Musicais Saturno e Gapa Ltda.
- Suzana 131 — Folclore
- Telhado de vida 242 — Almir Chediak e Moraes Moreira
- Terezinha 266 — Cara Nova Editora Musical Ltda.
- Testamento 298 — Tonga Editora Musical Ltda.
- Triste 312 — Antonio Carlos Jobim
- Trocando em miúdos 234 — Cara Nova Editora Musical Ltda.
- Tudo se transformou 260 — Irmãos Vitale S/A
- Upa neguinho 126 — Irmãos Vitale S/A
- Valsinha 250 — Cara Nova Editora Musical Ltda.
- Vamos fugir 200 — Gege Produções Artísticas Ltda.
- Vitoriosa 230 — Miramar Edições Musicais Ltda.
- Você e eu 225 — Tonga Editora Musical Ltda.

Jards Macalé — Depois de oferecer (tanto a nós músicos profissionais, como aos que iniciam na arte dos sons) o *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, Almir Chediak nos presenteia com mais uma obra vital: *Harmonia e Improvisação.*

Organizando e sistematizando a questão harmônica e melódica — destino improvisação — Almir abre campo inédito no ensino, aprendizado e prática da música e é, também, o único que conseguiu sistematizar a harmonia em nosso país.

A música brasileira agradece.

Obrigado.

Luís Bonfá — É digna dos maiores elogios a erudição técnica desenvolvida por Almir Chediak. Ao apreciar o belo trabalho deste livro, desejo que os estudantes e colegas de profissão coloquem em prática as potencialidades musicais aqui apresentadas.

Tunai — Almir Chediak caiu do céu para as pessoas que querem chegar mais perto de nossos músicos através da teoria e prática, aliás, como já dizia nosso grande poeta e músico Caetano Veloso: como é bom poder tocar um instrumento.

Arthur Moreira Lima — O trabalho de Almir Chediak se encaixa perfeitamente em uma de nossas características culturais mais marcantes que é o autodidatismo.

Assim sendo, não tenho a menor dúvida sobre a qualidade, utilidade e eficiência dos seus métodos.

Danilo Caymmi — Pesquisas, novas idéias, novos caminhos e uma grande vontade de transmitir e ensinar os mecanismos da música, da maneira mais simples e objetiva.

Assim não poderia deixar de recomendar esse novo livro de Almir Chediak.

Rafael Rabelo — Com um trabalho dinâmico e obstinado, Chediak vem dando profundidade à didática musical brasileira.

Estando entre os melhores que conheço, é sem dúvida o mais criativo. Este manual de *Harmonia e Improvisação* será fonte permanente de consulta para todos os músicos.

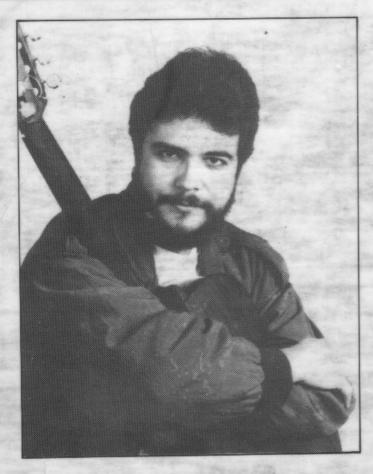
Valeu, Almir!

Nivaldo Ornelas — ...Tenho certeza de que este novo trabalho de Almir irá responder às muitas questões levantadas pelos músicos brasileiros!

Dou a maior força e acredito no êxito do trabalho!

Nelson Angelo — Fazer uma coisa bem-feita é muito importante. Fazer e repetir é mais importante ainda.

O Almir Chediak já havia apresentado o *Dicionário de Acordes Cifrados* e agora nos apresenta este novo tratado de harmonia e improvisação.

Graças a ele tanto o estudante quanto o músico em geral têm em mãos mais um meio de simplificar e ganhar tempo em seu trabalho.

A impressionante vocação do país para a música e a originalidade dessa vocação; a urgência da modernidade e a originalidade dessa urgência em nosso país; a nossa maneira de inventar "o nosso estilo" a partir e em meio aos estilos do mundo, etc. etc. É dentro desse prisma revolvente de impulsos sonhadores, generosos e finalmente realizadores de uma "qualquer coisa nossa" que coloco a contribuição devotada de ***Almir Chediak*** à nossa formação mais consolidada de uma didática ao mesmo tempo metódica e leve, séria e acessível, eficaz e simples para a guitarra moderna no Brasil.

Harmonia e Improvisação é a continuação dessa contribuição aplicadíssima do ***Almir***.

Eu espero aprender muito com este livro.

Gilberto Gil

Harmonia e Improvisação é mais u
livro pioneiro de ***Almir Chediak***, send
que agora no campo do improviso.

Este trabalho não só merece com
deve ser divulgado pelos principa
meios de comunicação, para que noss
estudantes de música e músicos e
geral possam tomar conhecimen
desta obra que é de extrema importân
para o desenvolvimento músico-cultur
brasileiro.

Este livro dá ao estudante (que quei
estudar música de verdade) a grand
oportunidade de conhecer o que há
mais moderno, prático e objetivo
campo da harmonia e improvisação.

Hermeto Pasco